Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Профессора К. Вёрмана,

Директора Дрезденской Галлереи.

Томъ третій.

Переводъ съ нѣмецкаго

П. С. Раевскаго, В. Н. Ракинта и М. А. Энгельгардта

подъ редакціей

Д. В. Айналова,

Проф. Императорскаго С.-Петербургскаго Университета.

Съ 328 иллюстраціями въ текстѣ, 12 хромолитографіями и 46 автотипіями.

С.-Петербургъ.
Книгоиздательское Товарищество „Просвѣщеніе"
Забалканскій пр., соб. д. № 75.

1896
Т-ВО ПРОСВѢЩЕНІЕ

Типо-лит. Акц. О-ва „Самообразованіе", С.-Петербургъ, Забалканскій пр., д. № 75.

Предисловіе.

Предлагаемый третій и послѣдній томъ „Исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ“ обработанъ по тѣмъ же основнымъ принципамъ, что и первые два ранѣе вышедшіе тома. Изъ содержанія и этого заключительнаго тома видно, что исторія искусства послѣднихъ четырехъ вѣковъ зависѣла отъ индивидуальностей художниковъ въ большей или болѣе замѣтной степени, чѣмъ въ древнія времена. Здѣсь именно я долженъ сдѣлать нѣкоторыя поясненія по этому поводу. Лѣтъ двадцать тому назадъ, когда я приступилъ къ составленію этого труда, часто стали противопоставлять исторіи искусства исторію художниковъ и гораздо рѣзче, чѣмъ это дѣлалось до тѣхъ поръ и чѣмъ это, по моему мнѣнію, желательно. Съ одной стороны, предполагали, что исторія искусства должна изображать біологическое развитіе формъ и красокъ искусства, по возможности, независимо отъ исторіи художниковъ, и на послѣднихъ, какъ и на ихъ произведенія, слѣдуетъ ссылаться лишь въ видѣ примѣровъ. Съ другой же стороны, указывали на то, что только великіе художники намѣтили исторіи искусства ея пути, и именно поэтому каждый трудъ по исторіи искусства долженъ исходить изъ исторіи вождей-художниковъ. Въ корнѣ этого спора лежитъ отчасти основное различіе двухъ міровоззрѣній. Если признать, что всѣ земныя дѣла, обстоятельства и соотношенія развиваются сами собою, и что люди являются лишь исполнителями этого развитія противъ своей воли, то, конечно, историческое произведеніе будетъ иначе написано, чѣмъ въ томъ случаѣ, когда предполагаютъ, что личный человѣческій духъ со свободной волей — даже если онъ и управляется Высшей Волею — указываетъ исторіи развитія человѣчества ея пути. Мнѣ кажется, нѣтъ нужды въ такомъ рѣзкомъ противопоставленіи. Оба метода составленія исторіи, при одинаково добросовѣстномъ изслѣдованіи причинъ и слѣдствій, приводятъ въ обоихъ случаяхъ къ одному и тому же результату и изображаютъ одну общую картину, разсматриваемую, правда, съ различныхъ точекъ зрѣнія.

И я склоненъ видѣть въ исторіи развитія человѣческаго генія часть естественнаго развитія, которое совершается по внутренней необходимости вполнѣ закономѣрно. И я увѣренъ въ томъ, что переходъ отъ

возрожденія къ барокко, напримѣръ, имѣлъ бы мѣсто даже и въ томъ случаѣ, если бы Микель-Анджело умеръ еще ребенкомъ; или что возвратъ отъ стиля рококо къ классицизму произошелъ бы и въ томъ случаѣ, если бы такіе изслѣдователи и художники, какъ Кайлюсъ, Винкельманъ, Канова и Торвальдсенъ совсѣмъ не родились; или что солнце явилось бы въ „живописи свободнаго воздуха", какъ черта современности, и безъ Мане́ и Моне́.

Хотя я достаточно часто указывалъ на то, что всѣ техническіе успѣхи пробили бы себѣ путь своевременно и независимо другъ отъ друга, тѣмъ не менѣе это нисколько не мѣшаетъ тому, чтобы представить увлекательную картину успѣховъ дѣятельности художниковъ, носителей этихъ успѣховъ, и вразумительно описать ее. На внѣшнія стороны жизни художниковъ исторія искусства, написанная въ такомъ духѣ, будетъ ссылаться лишь въ исключительныхъ случаяхъ; во внутреннемъ же мірѣ художника и въ тѣхъ вліяніяхъ, подъ которыми проходило его развитіе, она будетъ искать для своего изложенія главную часть матеріала историческаго развитія. Поэтому и я предполагалъ, что исторію искусства послѣднихъ четырехъ столѣтій слѣдуетъ, по крайней мѣрѣ, для цѣлей этой книги, связать съ исторіей развитія важнѣйшихъ художниковъ, такъ какъ вопросы, касающіеся ихъ личности, крайне рѣдко вызываютъ сомнѣнія.

Этимъ нисколько не оспаривается, что исторія искусства, которая исходитъ больше изъ художественныхъ произведеній, чѣмъ отъ опредѣленныхъ художниковъ, не только возможна, но и полезна, и изъ-за частаго измѣненія точекъ зрѣнія людей она можетъ быть очень поучительна. Достаточно упомянуть, напримѣръ, о сочиненіи Г. А. Шмида „О сѣверно-германскомъ искусствѣ во времена Максимиліана", которое я уже не могъ использовать въ содержаніи этого тома. Едва ли ктонибудь будетъ болѣе привѣтствовать, чѣмъ я, появленіе исторіи искусства, написанной по этому или подобному методу. Но не все примѣнимо для каждой цѣли! Исторіи искусства, написанныя по обоимъ методамъ — хотя оба метода, какъ уже было указано, ведутъ при вѣрномъ направленіи мыслей къ одному и тому же результату — должны стоять рядомъ другъ съ другомъ.

Чѣмъ болѣе исторія искусства приближается къ современности, тѣмъ шире является кругъ художниковъ и ихъ произведеній, съ которыми ей приходится имѣть дѣло, тѣмъ осторожнѣе она должна производить выборъ художниковъ и произведеній, которыя она освѣщаетъ. Чѣмъ описаніе ближе касается современности, тѣмъ труднѣе быть объективнымъ. Немыслимо, чтобы историко-художественное опредѣленіе, касающееся современности, могло удовлетворить всѣхъ читателей. Поэтому каждый авторъ долженъ взывать о снисхожденіи къ своему личному пониманію и ожидать упрека въ томъ, что онъ отдалъ предпочтеніе тѣмъ художникамъ и произведеніямъ, которые ближе его кругозору.

Это обстоятельство не должно, однако, освобождать писателя отъ обязанности излагать современную исторію искусства, по возможности, точно.

Изъ-за многочисленности произведеній искусства, хранящихся за послѣдніе четыре вѣка въ нашихъ музеяхъ, необходимо было, для экономіи мѣста и облегченія текста, установить въ настоящемъ трудѣ сокращенное наименованіе собраній. Если бы называть собранія, какъ, напримѣръ, галлерею Берлинскаго Музея Императора Фридриха, или Императорскій Эрмитажъ въ С.-Петербургѣ, Королевскую Пинакотеку въ Мюнхенѣ и т. д. ихъ полнымъ именемъ, то для этого навѣрное понадобился бы еще одинъ печатный листъ, который могъ быть въ данномъ случаѣ использованъ для болѣе существеннаго текста. Поэтому при обозначеніи извѣстныхъ галлерей въ большинствѣ случаевъ опущено указаніе на ихъ мѣстонахожденіе. Такъ, предполагается всѣмъ извѣстнымъ, что „Музей Императора Фридриха“ или „Національная Галлерея“ находятся въ Берлинѣ, старая и новая „Пинакотеки“ — въ Мюнхенѣ, „Штеделевскій Художественный Институтъ“ — во Франкфуртѣ-на-Майнѣ, „Національная Портретная Галлерея“ и „Галлерея Тета“ — въ Лондонѣ, „Ріиксмузеумъ“ — въ Амстердамѣ, „Домъ Морица“ — въ Гаагѣ, „Лувръ“ — въ Парижѣ, „Эрмитажъ“ — въ С.-Петербургѣ, „Музей Прадо“ — въ Мадридѣ, „Брера“ — въ Миланѣ, „Уффиціи“ и „Палаццо Питти“ — во Флоренціи, „Галлерея Боргезе“ — въ Римѣ, „Галлерея Шака“ — въ Мюнхенѣ и т. д. Кромѣ того, еще чаще для сокращенія указано только названіе города вмѣсто полнаго названія галлереи въ данномъ городѣ. Подъ указаніемъ „въ Берлинѣ“ подразумѣвается: когда идетъ рѣчь о старой живописи, — „Музей Императора Фридриха“; когда дѣло идетъ о старыхъ рисункахъ, рѣзьбѣ или гравюрѣ — „Королевскій кабинетъ гравюръ“; когда имѣется въ виду современная живопись или скульптура, то — „Національная галлерея“. „Въ Мюнхенѣ“ — значитъ въ мюнхенскихъ пинакотекахъ; „въ старой“, — когда говорится о старыхъ мастерахъ, „въ новой“, — когда о новыхъ. „Въ Парижѣ“ — значитъ „въ Луврѣ“; „въ Дрезденѣ“ — „въ Королевской Дрезденской галлереѣ“; „въ Лейпцигѣ“ — въ „Городскомъ лейпцигскомъ музеѣ“; „во Франкфуртѣ“ — въ „Штеделевскомъ Институтѣ“ и т. д. Во всѣхъ другихъ случаяхъ, когда говорится не о государственныхъ или городскихъ музеяхъ, указано полное названіе галлереи, что устраняетъ сомнѣнія. Алфавитный указатель, составленный издательствомъ, можетъ также служить для нѣкоторыхъ объясненій при пользованіи соотвѣтствующими именами городовъ и мѣстъ.

Въ этомъ томѣ, какъ и въ двухъ предыдущихъ, указаны въ текстѣ только имена изслѣдователей, названія же ихъ трудовъ, на которые мнѣ приходилось ссылаться, приведены въ алфавитномъ указателѣ. Еще разъ позволяю себѣ замѣтить, что въ этомъ отношеніи нельзя требовать исчерпывающихъ библіографическихъ свѣдѣній, потому что чѣмъ больше мы приближаемся къ современности, тѣмъ книжный рынокъ болѣе

наводненъ различными произведеніями о современныхъ художникахъ. Если бы я хотѣлъ дать полный библіографическій указатель сочиненій по искусству, то онъ достигъ бы, пожалуй, размѣра настоящаго тома. Я выражаю только надежду, что ничего существеннаго въ этомъ библіографическомъ перечнѣ не опущено.

Считаю своимъ пріятнымъ долгомъ выразить благодарность за оказанное мнѣ всестороннее содѣйствіе тѣмъ же лицамъ, которыя перечислены мною въ предисловіяхъ къ I и II тому. Прежде всего я обязанъ своимъ дрезденскимъ и берлинскимъ коллегамъ, а именно: г.г. фонъ-Зейдлицу, Трею, Лерсу, Гурлитту, Герману, Спонзелю, Зингеру, Гейсбергу и Бруку въ Дрезденѣ. Кромѣ того, я благодаренъ г. Генри Гимансу въ Брюсселѣ, Корнелису Гофстеде-де-Грооту въ Гаагѣ и Густаву Паули въ Бременѣ. За любезное предоставленіе мнѣ копіи съ оригиналовъ я обязанъ „Голландской Государственной Комиссіи по воспроизведенію художественно-историческихъ снимковъ“, дирекціи Дрезденскаго музея „Альбертинума“, г. Е. А. Зееману въ Лейпцигѣ, г. М. ванъ-Ноттену въ Гаагѣ и проф. Гансу Вольфгангу Зингеру въ Дрезденѣ. Я также благодаренъ издательству за постоянную предупредительность, какъ и за изготовленіе многочисленныхъ рисунковъ, редакціи — за участіе въ чтеніи корректуры и составленіе прекраснаго указателя. Особую благодарность заслуживаетъ также мой молодой другъ и коллега д-ръ Германъ Гиберъ за его участіе въ обработкѣ и въ чтеніи корректуры послѣдняго тома.

Карлъ Вёрманъ.

Предисловіе редактора.

Всеобщая исторія искусствъ К. Вёрмана выдѣляется изъ среды другихъ общихъ трудовъ подобнаго рода двумя важными особенностями. Она написана отъ начала до конца однимъ авторомъ, вслѣдствіе чего отличается единствомъ общаго замысла и исполненія, проникающаго всѣ отдѣлы и главы ея. Важнѣе, однако, то, что она излагаетъ данныя исторіи искусствъ на основаніи широко изученнаго матеріала, безпристрастно и безпартійно освѣщаемаго съ общихъ точекъ зрѣнія. Постепенное образованіе и измѣненіе художественныхъ формъ, осложненіе ихъ и перерожденіе въ новыя образованія, т. е., иначе говоря, то, что наука понимаетъ подъ именемъ развитія художественныхъ формъ, вездѣ поставлено въ связь съ общимъ научнымъ воззрѣніемъ на историческія заимствованія и внѣшнія вліянія, но всюду авторъ встрѣчаетъ также таинственныя силы человѣческаго генія, часто коренящіяся въ его расовыхъ особенностяхъ и ведущія его къ созданію національныхъ искусствъ изъ усвоенныхъ и переработанныхъ формъ. Однако въ построеніи труда въ его цѣломъ эти точки зрѣнія лежатъ въ глубинѣ изученія лишь каждаго національнаго стиля. Другая глубокая мысль объединяетъ уже весь трудъ. Авторъ въ яркихъ краскахъ прослѣживаетъ развитіе общеевропейскаго искусства, національнаго въ каждомъ отдѣльномъ проявленіи, но объединеннаго общностью формъ настолько, что исторія развитія его является въ сущности переживаніемъ основныхъ теченій съ мѣстными лишь отклоненіями. Съ замѣчательной научной точностью и опредѣленностью онъ отмѣчаетъ очаги, гдѣ загораются новые огни и откуда распространяются новыя направленія и теченія, охватывающія затѣмъ въ области своихъ формъ всѣ національныя искусства. Внимательному читателю, который сможетъ постепенно осилить однообразный и нѣсколько сухой способъ изложенія, въ сущности очень методическій, откроются эти широкія основныя черты построенія труда К. Вёрмана.

Съ наибольшимъ убѣжденіемъ авторъ раскрываетъ эти точки зрѣнія въ третьемъ и послѣднемъ томѣ, заканчивая свое изложеніе исторіей современнаго европейскаго искусства.

Въ заслугу автору можно поставить его трезвое научное отношеніе къ русскому искусству XV и XVI вѣковъ, въ которомъ онъ, вопреки

всему, что до сихъ поръ высказывается, отмѣчаетъ самостоятельный, національный стиль, окомъ опытнаго ученаго отмѣчаетъ его своеобразныя формы и ихъ сліяніе съ западно-европейскими въ общихъ руслахъ готики, барокко и т. д., но нельзя не пожалѣть, что авторъ не имѣлъ возможности болѣе тщательно ознакомиться съ болѣе позднимъ русскимъ искусствомъ, ему мало понятнымъ. Однако слѣдуетъ признать, что до настоящаго времени мы не имѣемъ еще научной исторіи русскаго искусства, такъ что, начиная съ эпохи XIV столѣтія до позднѣйшаго времени исторія русскаго искусства представляетъ лишь огромный и сложный матеріалъ, научно не изученный и ни съ чѣмъ не сопоставленный. Весьма понятно, что редакторъ не осмѣливался вносить поправки и измѣненія въ нѣмецкій текстъ тамъ, гдѣ авторъ обнаруживаетъ незнакомство съ этимъ матеріаломъ, а лишь въ нѣкоторыхъ случаяхъ позволялъ себѣ дѣлать указанія въ подстрочномъ примѣчаніи, надѣясь въ скоромъ времени выпустить въ свѣтъ свою собственную исторію русскаго искусства.

Главной задачей своей редакторъ ставилъ точность и выдержанность перевода и чистоту языка. Нѣмецкій текстъ изобилуетъ сложной научной терминологіей, и передача ея на русскій языкъ явилась важнѣйшей цѣлью, обезпечивающей чистоту и ясность изложенія. Редакторъ перевода воспользовался уже готовой и очень разработанной русской терминологіей, часто находящейся въ пренебреженіи, вслѣдствіе пользованія иностранными словами, и въ тѣхъ случаяхъ, когда русское слово являлось общепринятымъ, простымъ и яснымъ художественнымъ терминомъ, онъ пускалъ его въ оборотъ.

Съ другой стороны, чистота языка, его легкость и прозрачность стояли въ связи съ отчетливымъ знаніемъ каждаго описываемаго памятника, техники его исполненія и его стиля. Въ этомъ отношеніи сдѣлано все возможное, чтобы переводъ соотвѣтствовалъ даннымъ нѣмецкаго текста. Для передачи на русскій языкъ именъ ученыхъ и художниковъ, понятно само собой, принято правописаніе по произношенію.

Къ выгодѣ русскаго изданія, во многихъ случаяхъ сдѣланы пояснительныя подстрочныя примѣчанія, отсутствующія въ нѣмецкомъ текстѣ. Авторомъ большинства этихъ примѣчаній является В. Н. Ракинтъ. Наконецъ, долженъ указать и на то, что исправность отличныхъ корректуръ издательства Просвѣщенія и готовность его избѣжать всякихъ неточностей и опечатокъ повели къ тому, что послѣднихъ найдется въ третьемъ томѣ самое незначительное количество.

Козелецъ.
16 Августа 1913.

Д. Айналовъ.

Оглавленіе.

Стр.

Вторая книга.

Искусство XVII столѣтія.

Третья книга.

Искусство XVIII столѣтія.

Четвертая книга.

Искусство XIX вѣка.

Списокъ иллюстрацій.

Хромолитографіи.

Гравюры и автотипіи.

Списокъ рисунковъ въ текстѣ.

Введеніе.

Величаво и спокойно, словно на орлиныхъ крыльяхъ, спустилось съ небесныхъ высотъ на землю искусство новаго вѣка, воздухомъ котораго мы еще и теперь дышимъ. Но за покоемъ послѣдовало скоро новое движеніе, послѣ близости къ небу снова послышался ароматъ земли. Смѣну направленій, господствовавшихъ въ европейскомъ искусствѣ съ начала XVI до конца XIX вѣка, наука исторіи искусства пріурочиваетъ къ отдѣламъ, которые она называетъ высокимъ ренессансомъ, позднимъ ренессансомъ, барокко, рококо, далѣе классицизмомъ, эклектизмомъ, реализмомъ, натурализмомъ и импрессіонизмомъ. Самые выдающіеся историки искусства XIX вѣка, каковы, напримѣръ, Доме, фонъ-Цанъ, Буркгардтъ, Шпрингеръ, Вёльфлинъ, Шмарзовъ и Стржиговскій, наконецъ Юліусъ Ланге, трудились надъ тѣмъ, чтобы дать этимъ терминамъ истинное содержаніе. Но и здѣсь границы отдѣловъ такъ постепенно сливаются, а различія направленій представлены такъ разнообразно, что мы должны слѣдить за движеніемъ по возможности независимо отъ этихъ школьныхъ дѣленій. Такъ какъ даровитые и избранные художники, начиная съ начала XVI столѣтія, овладѣли почти всѣми средствами для передачи внѣшнихъ формъ и выраженія, то развитіе совершалось теперь не столько въ области художественныхъ знаній, сколько въ области художественныхъ стремленій, измѣнчивость которыхъ, обусловленная временемъ, мѣстомъ и личностью, является особенно важной.

Образовательное искусство, какъ бы часто и при томъ добровольно ни становилось на службу другимъ задачамъ, вышло изъ этого развитія въ видѣ самостоятельной духовной силы со своими собственными цѣлями, задачами, учеными учрежденіями, и затѣмъ естественно расширило область своего вѣдѣнія настолько, что усвоило себѣ всѣ мыслимыя проявленія жизни природы и жизни духа.

Величественно и спокойно, точно съ небесныхъ высотъ, новое искусство снизошло прежде всего на счастливыя поля Италіи. Новое зодчество развивало здѣсь свое чувство закономѣрныхъ отношеній и чистыхъ формъ въ очень тѣсномъ единеніи съ римскимъ антикомъ. Изобразительныя искусства смотрѣли на природу условными, но шире раскрытыми, чѣмъ раньше, очами. Великіе образы христіанскаго неба, языческаго Олимпа и образы безсмертной фантазіи, „своенравной дочери Юпитера“, новое время хотѣло видѣть въ такихъ фор-

махъ, которыя соединяли бы свободную вѣрность природѣ съ вѣчно цѣнной красотой.

Небесныя или земныя, историческія или вымышленныя событія уже лишены всякихъ побочныхъ фигуръ и ненужныхъ подробностей, изображаются возможно проще и выразительнѣе, но въ то же время размѣщаются на отведенномъ пространствѣ по законамъ красоты, ритма и равновѣсія не только въ ширину и вышину его, но уже и въ глубину. Къ величественному, къ законченному и замкнутому въ себѣ цѣлому стремится духъ кратковременнаго итальянскаго высокаго ренессанса.

Узнать причину образованія новаго стиля не такъ легко, какъ знать его проявленіе. Совершаются ли измѣненія стиля, какъ обычно принимаютъ, путемъ самостоятельнаго органическаго развитія мотивовъ, какъ таковыхъ? Покоятся ли они на утомленіи глаза привычнымъ и на его желаніи перемѣны? Или они только послѣдовательно запечатлѣваютъ движеніе всей духовной жизни народовъ? Какъ бы то ни было, мы не можемъ считать случайностью, что стремленіе къ объединенію частей художественнаго произведенія, тяготѣніе къ величественному и возвышенному въ искусствѣ приходятся на то самое время, когда смѣлые открыватели новыхъ земель переплывали океаны, чтобы положить къ ногамъ человѣчества землю какъ цѣлое, на то время, когда другіе изслѣдователи возводили взоры къ звѣздному небу, чтобы указать земному шару его мѣсто въ солнечной системѣ; и несомнѣнно, что болѣе чистому и широкому пониманію формъ человѣческаго тѣла способствовали не только анатомическія занятія того времени, въ которыхъ Леонардо и Микель-Анджело принимали участіе еще до появленія „Анатоміи“ Везалія, но также систематическое извлеченіе изъ земли древнихъ статуй, изъ которыхъ лишь теперь стали доступны міру такія произведенія, какъ Бельведерскій Аполлонъ и Бельведерскій торсъ, какъ Лаокоонъ (т. I, стр. 507), открытый въ 1506 г. около термъ Тита.

Однако, не дольше одной человѣческой жизни сохраняло итальянское искусство это спокойное величіе, то чистое равновѣсіе, то благородство пропорцій, которыя отличаютъ искусство золотого времени. Какъ будто простота природы сама себя переростала и уничтожала. Величавое стремилось къ колоссальному, спокойствіе явно стремилось къ движенію, чистое равновѣсіе нарушалось усиленіемъ движенія въ противоположныя стороны. Развитіе протекало какъ законъ природы, протекало въ живописи и скульптурѣ такъ же, какъ и въ архитектурѣ, и охотнѣе всего, именно, ею мы ограничили бы примѣненіе термина „барокко“. Собственно потому, что это развитіе протекало какъ бы по нѣкоему закону природы, мы не можемъ дѣлать за него отвѣтственнымъ одну волю Микель-Анджело, хотя ни одинъ художникъ не сросся съ этимъ движеніемъ такъ, какъ онъ. Что эта склонность къ дѣйствію массъ и къ усиленію дѣйствій противоположныхъ частей въ общемъ не ограничивалась образовательными искусствами, показываетъ взглядъ, брошенный на многочисленныя параллельныя культурно-историческія движенія. Стоитъ только включить въ поле нашего зрѣнія крупныя противоположности между реформаціей и контръ-реформаціей, между успѣхами науки и суевѣріемъ судовъ надъ

вѣдьмами, между нравами Европы и нравами новооткрытыхъ народовъ восточной части земного шара. Поистинѣ, контрасты и здѣсь являются достаточно „барочными“.

Въ то время, какъ это движеніе охватило всю Италію въ теченіе XVI столѣтія, развитіе искусства новаго времени на сѣверѣ пошло совершенно другими путями. Склонность къ преувеличенію и къ объединенію языка формъ проявилась здѣсь, сперва независимо отъ Италіи, въ болѣе тѣсной связи съ дѣйствительностью. Въ архитектурѣ и въ орнаментикѣ, однако, сліяніе формъ, принесенныхъ итальянскимъ ренессансомъ, съ мѣстнымъ позднеготическимъ основнымъ вкусомъ родило тотъ смѣшанный стиль нѣмецкаго, французскаго, нидерландскаго и англійскаго ренессанса, который образуетъ почти особый стиль. Въ изобразительныхъ же искусствахъ сѣвера, гдѣ къ началу XVI вѣка во главѣ самостоятельнаго движенія стояла южная Германія съ Дюреромъ и Гольбейномъ, знакомство съ языкомъ формъ Микель-Анджело и Рафаэля скоро привело изобразителей духовныхъ и свѣтскихъ исторій къ неизбѣжному внѣшнему подражанію великимъ итальянцамъ, такъ какъ они не могли постигнуть внутренней необходимости перемѣны ихъ стиля, въ то время какъ въ Нидерландахъ уже въ XVI столѣтіи выступили смѣлые піонеры, подготовившіе великое натуралистическое искусство XVII вѣка въ области жанра и пейзажа.

Пышно и вмѣстѣ шумливо первая появилась на громадномъ кругозорѣ XVII столѣтія архитектура, разсчитанная исключительно на величественность, но и вмѣстѣ съ тѣмъ на внѣшнія воздѣйствія. Завоевать обширныя области Европы удалось итальянскому, собственно изъ Италіи вышедшему, стилю барокко съ его часто высокопарнымъ, часто напыщеннымъ языкомъ формъ, кое гдѣ не побоявшемуся уже замѣнить главныя отвѣсныя стѣны зданій горизонтальными аркадами. Только къ сѣверу отъ Альпъ, въ особенности же во Франціи, архитектура постоянно вспоминала о своемъ античномъ происхожденіи и, вновь примѣняя строгіе ордена колоннъ и болѣе чистыя пропорціи прошлаго времени, сумѣла защитить себѣ тылъ.

Въ области изобразительныхъ искусствъ, однако, баро́чное движеніе, часто вступающее въ союзъ со смѣлымъ, даже рѣзкимъ натурализмомъ, обозначало только одно изъ направленій, господствовавшихъ въ XVII столѣтіи. Наряду съ роскошнымъ, кричащимъ, преувеличеннымъ направленіемъ, обусловленнымъ господствующей баро́чной архитектурой, при чемъ главнымъ скульпторомъ барокко является великій итальянецъ Бернини, а главнымъ живописцемъ еще болѣе великій фламандецъ Рубенсъ, во всѣхъ художественныхъ странахъ обозначились теперь два другихъ главныхъ направленія. Одно изъ нихъ всюду искало и находило тѣснѣйшее соприкосновеніе со школами и мастерами великаго прошлаго. „Эклектики“ въ родѣ Гвидо Рени, „классики“ какъ Пуссенъ — ихъ главные мастера. Другое же, имѣвшее лучшее будущее, искало соприкосновенія только съ природой, которое, конечно, въ большинствѣ случаевъ оно находило не безъ посредства баро́чнаго духа времени. Главные его мастера — могучіе нидерландцы Рембрандтъ, Рюисдаль, Францъ Гальсъ и Вермееръ и

единственный испанецъ Веласкецъ, съ которыми не можетъ равняться итальянскій „натуралистъ“ Караваджо, боролись съ природой, какъ Іаковъ съ Ангеломъ, чтобы исторгнуть у нея всѣ ея тайны.

Въ продолженіе всего XVIII вѣка въ области нравовъ и искусства Европы господствовала Франція. Здѣсь подъ девизомъ „L'état c'est moi“ „Короля-Солнца“ Людовика XIV образовалась та придворная веселая жизнь и та утонченная вѣжливость, которыя, говоря словами Тэна, научили всю Европу искусству кланяться, улыбаться и апплодировать. Но на исходѣ XVIII столѣтія, въ намѣренномъ контрастѣ съ ними, произошелъ снова во Франціи тотъ рѣзкій, насильственный переворотъ всѣхъ отношеній, которому уже предшествовалъ поворотъ въ области наукъ и искусствъ. Если архитектура Франціи уже въ XVII вѣкѣ сохраняла мало чертъ настоящаго итальянскаго барокко, то вскорѣ послѣ смерти Людовика XIV она направилась совершенно по другимъ путямъ; быстро измѣнивши внутренній видъ зданій, стали избѣгать всякаго расчлененія стѣнъ несущими пилястрами. Конструктивное расчлененіе переродилось въ бордюръ, а обрамленія — въ легкій орнаментъ изъ лентъ, раковинъ, листьевъ и ползучихъ лозъ. Въ живописи этотъ прелестный, веселый стиль, отвѣчавшій склонности того времени къ игривости и къ пустякамъ, извѣстный въ нашемъ художественномъ языкѣ подъ именемъ рококо, не говоря о болѣе раннихъ попыткахъ, былъ представленъ Ватто, и именно въ немъ этотъ стиль нашелъ во Франціи еще десятки лѣтъ счастливаго продолженія. Изъ Франціи онъ распространился особенно въ Германіи. Оправившись въ послѣдней трети столѣтія отъ послѣдствій тридцатилѣтней войны, она не только доставила для рококо въ фарфорѣ наиболѣе подходящій пластическій матеріалъ, но также приняла, особенно въ области науки объ искусствѣ, самое большое участіе въ великомъ возвращеніи и утвержденіи искусства классической древности, приготовившаго для рококо ужасный конецъ. Вслѣдствіе этого движенія къ классическому въ послѣднія десятилѣтія XVIII столѣтія архитектура всѣхъ странъ, рѣшительнѣе чѣмъ когда-либо раньше, возвратилась къ античному языку формъ. Скульптура пошла слѣдомъ. Въ живописи, однако, истинному движенію въ духѣ античности, связанному съ открытіемъ Геркуланума и Помпеи, предшествовало направленіе великихъ англичанъ, которые самостоятельно примкнули къ природѣ и къ великимъ мастерамъ XVII столѣтія. Рядомъ съ этими обратными движеніями во Франціи, какъ и въ Англіи, и въ Германіи, тихо и робко пробивалось новое направленіе, взявшее себѣ образцомъ исключительно одну природу.

Солнце XIX столѣтія хотя и часто бывало закрыто облаками, все же достаточно долгое время давало небесный свѣтъ, и именно чтобы содѣйствовать духовному развитію человѣческаго рода. Дальнѣйшее развитіе этого вѣка пошло впередъ прежде всего во всѣхъ отрасляхъ науки и техники, въ искусствахъ практической жизни. Только искусство музыки въ XIX вѣкѣ стояло впереди изобразительныхъ искусствъ. Мы увидимъ, однако, что исторія изобразительныхъ искусствъ этой эпохи можетъ насчитать множество значительныхъ твореній. Ни въ одинъ изъ болѣе раннихъ періодовъ времени не

скрещивалось столько различныхъ направленій, какъ въ XIX столѣтіи. Подобно тому какъ въ политической жизни европейскихъ народовъ зародившееся во Франціи космополитическое стремленіе къ свободѣ, равенству и братству, безотносительно къ національнымъ гранямъ, все рѣшительнѣе противостоитъ стремленію народовъ къ національной обособленности на основѣ одного своего языка и однородно сложившейся семейной жизни, такъ точно и въ художественной жизни мы видимъ, какъ повсюду опредѣленное стремленіе къ международному равенству на почвѣ общихъ достиженій, въ существенномъ совпадающихъ съ движеніемъ впередъ французскаго искусства, противостоитъ убѣжденію, что новое, согрѣтое жизнью искусство должно родиться изъ крови сердца отдѣльной художественной личности и изъ бездонныхъ глубинъ народной души каждой отдѣльной страны. По виду, независимо отъ интернаціональнаго и національнаго направленій, въ искусствѣ XIX столѣтія скрещиваются, однако, еще два другія теченія. Одно, обязанное главнымъ образомъ академіямъ, полагало, что можетъ преуспѣвать только опираясь на искусство прошлыхъ временъ и народовъ, и просто удивительно, какое множество призраковъ художественныхъ стилей прошлаго, смѣнявшихся какъ пестрые образы на экранѣ, вызвало снова это направленіе XIX столѣтія. Второе теченіе, не заботясь о прежнихъ направленіяхъ, хотѣло катиться къ морю, питаясь своими собственными источниками и по собственному, своими усиліями проложенному руслу. Его художники, говоря словами Леонардо, хотѣли быть не внуками, а сыновьями природы, и, поскольку они смотрѣли на природу художественно утонченнымъ взоромъ и передавали ее одухотворенной рукой, произвели творенія, дѣйствительно могущія считаться наиболѣе полными выразителями искусства XIX столѣтія.

Долог҃ъ путь, предстоящій намъ до конца этого тома. Мы должны будемъ считаться съ воззрѣніями самыхъ различныхъ народовъ и отдѣльныхъ мастеровъ. То, что объединяетъ, мы будемъ оттѣнять не менѣе рѣзко, чѣмъ то, что разъединяетъ. Всюду мы будемъ опираться на путеводителей, которые въ различныхъ направленіяхъ указываютъ будущее. Различные пути ведутъ къ одинаковымъ цѣлямъ. Цѣль же всѣхъ искусствъ остается такъ изображать природу, какъ она, видимая глазами, отражается въ окрыленныхъ человѣческихъ душахъ.

Первая книга.

Искусство XVI столѣтія.

I. Итальянское искусство XVI столѣтія.

1. Искусство XVI столѣтія въ средней Италіи.

А. Предварительныя замѣчанія. — Творцы новаго искусства.

Та истинно художественная правда и красота, которая проявилась въ созданіяхъ Иктина и Фидія, Праксителя и Апелла (т. I, стр. 404), снова возродилась лишь спустя восемнадцать вѣковъ стараго и новаго развитія въ средне-итальянскомъ высокомъ ренессансѣ, въ рукахъ Браманте, Леонардо да Винчи, Микель-Анджело, Фра-Бартоломмео и Рафаэля. Конечно, вовсе не случайность, что этотъ чистый стиль вторично расцвѣлъ на залитыхъ солнцемъ поляхъ одного изъ омываемыхъ Средиземнымъ моремъ полуострова. Италія и Греція съ давнихъ поръ были родными сестрами! Вѣдь на итальянской почвѣ сохранилось поразительное множество античныхъ мастерскихъ произведеній. Вѣдь въ Италіи еще съ среднихъ вѣковъ развилось свое величественное искусство! Даръ величаво и просто разсказывать обнаружилъ здѣсь Джотто (т. II, стр. 482) уже въ XIII столѣтіи, а Мазаччіо, художникъ, пролагавшій новые пути и возвысившійся во Флоренціи на порогѣ XV столѣтія (т. II, стр. 762), уже въ такой мѣрѣ возвеличилъ и упростилъ языкъ формъ, что главные мастера новаго вѣка подали ему руки черезъ головы слѣдовавшихъ за нимъ художниковъ. Великіе мастера и теперь становятся во главѣ движенія. Именно исторія итальянскаго искусства эпохи расцвѣта XVI вѣка неотдѣлима отъ исторіи ея руководящихъ художниковъ. Но какъ разъ въ эпоху наибольшаго расцвѣта, рядомъ съ художниками, въ историческомъ развитіи играли значительную роль также ихъ покровители, поощрители и заказчики произведеній искусства. Безъ художественнаго чутья Юлія II, властнаго, сильнаго волею папы изъ дома делла Ровере (1503—1513), Браманте, Микель-Анджело и Рафаэлю едва ли удалось бы развернуть свои крылья для высочайшихъ полетовъ. Но и папъ изъ дома Медичи, Льва X (1513—1521) и Климента VII (1523—1534) также нельзя отдѣлять отъ развитія высокаго ренессанса; по ихъ слѣдамъ пошли герцоги Медичи во Флоренціи, распри которыхъ за господство кончились тѣмъ,

что Козимо I въ 1569 г. былъ возведенъ папой Піемъ V въ санъ великаго герцога Тосканскаго. Подъ покровомъ Ровере и Медичи окрѣпли великіе тосканскіе и умбрійскіе мастера эпохи расцвѣта. Но наряду съ княжескимъ искусствомъ, какъ мы увидимъ, все еще играло роль монастырское искусство, все еще исполняло свою обязанность искусство городскихъ ратушъ, и призывалось къ жизни частное искусство архитекторовъ, живописцевъ и скульпторовъ ихъ покровителями изъ знатныхъ горожанъ.

Два великихъ мастера, въ лицѣ которыхъ мы чтимъ творцовъ высокаго ренессанса, Браманте и Рафаэль, были урбинцы, а трое остальныхъ — Леонардо да Винчи, Микель-Анджело и Фра-Бартоломмео — флорентійцы. О начальной дѣятельности обоихъ старшихъ мастеровъ, Браманте и Леонардо, мы дали понятіе уже во второмъ томѣ (стр. 795 и 778), такъ какъ наиболѣе продолжительное время ихъ жизни и творчества относилось къ XV столѣтію. Теперь мы должны обозрѣть ихъ творчество въ общей связи. Браманте является въ новомъ свѣтѣ послѣ изслѣдованій Геймюллера, Зейдлица, А. Г. Мейера, Бельтрами, Ньоли и Каротти. Наши знанія о Леонардо да Винчи, основанныя на прежнихъ изслѣдованіяхъ Аморетти и Уціелли, затѣмъ были значительно расширены благодаря болѣе новымъ работамъ Рихтера, Геймюллера, Г. Людвига, Мюнца, Мюллеръ-Вальде, Сконьямильо, Сеайля, Беренсона, Сольми, Гронау, Горне и Макъ-Керди. Наконецъ, Зейдлицъ наглядно и самостоятельно свелъ воедино всѣ эти изслѣдованія. О жизни и произведеніяхъ Микель-Анджело мы отлично освѣдомлены благодаря его современникамъ Кондиви и Вазари. Архивныя разысканія Гайе, Миланези и Маркезе кое-что къ этому добавили. Письма Микель-Анджело издалъ Миланези, а его стихи, недавно переведенные Робертторновымъ на нѣмецкій языкъ, издали Гвасти и Фрей. Изъ новыхъ общихъ обзоровъ его творчества послѣ книги Готти надо отмѣтить особенно большіе труды Германа Гримма, Антона Шпрингера, Хиса, Уильсона, Саймондса и Тоде, къ которымъ присоединяются болѣе новыя работы Коррадо Риччи, Гольройда, Кнаппа, Маковскаго, Фрея и волей-неволей Карла Юсти. Важнѣйшія стороны его искусства основательно изучили Генке, В. Лангъ и Беренсонъ, особые отдѣлы его творчества — Карлъ Юсти, Фрей, Вёльфлинъ, Брокгаузъ и Штейнманъ.

То, что мы знаемъ о жизни и дѣятельности Фра-Бартоломмео, превосходно сопоставили сперва Маркезе, а въ послѣднее время Кнаппъ. По вопросу о его рисункахъ имѣются изслѣдованія А. фонъ-Цана и Беренсона. Во главѣ критическихъ работъ о Рафаэлѣ попрежнему остается трудъ Пассавана, на ряду съ которымъ надо отмѣтить болѣе поздніе Шпрингера, Кроу и Кавалькаселле, Мюнца и Мингетти. Повторенія его картинъ сопоставили Любке и Розенбергъ. Какъ архитектора его изучали Геймюллеръ и Гофманъ, какъ рисовальщика — Робинсонъ, Руландъ и Фишель. Его жизнь какъ художника прослѣдили Вёльфлинъ, Стржиговскій, Фёге и Гронау. Проблема его юношескаго развитія, съ которой стоитъ въ связи вопросъ о принадлежности такъ называемаго „Венеціанскаго альбома эскизовъ“ Венеціанской академіи Рафаэлю, Пинтуриккіо, или, какъ мы полагаемъ, различнымъ умбрійскимъ мастерамъ, до и

послѣ усиленныхъ трудовъ Морелли (Лермольева), занималъ въ особенности Каля, Коопмана, Шмарсова и Зейдлица. Въ основу изученія его римской мастерской надо все еще класть работу Лолльмайра.

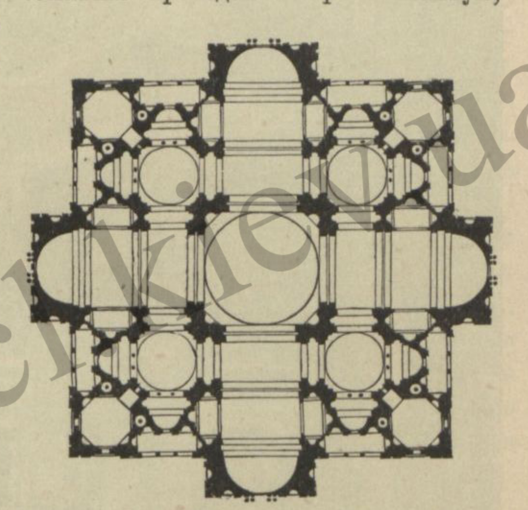
Темпіетто Браманте въ Санъ Пьетро инъ Монторіо въ Римѣ. По фотографіи Р. Мошони въ Римѣ. Ср. стр. 10.

Донато д'Анджело Браманте (1444—1514), великій знатокъ массъ и пропорцій, сталъ въ Урбино архитекторомъ подъ руководствомъ Лучіано Лаурана (т. II, стр. 725), герцогскій дворецъ котораго превзошелъ всѣ прежнія зданія христіанскаго времени классическимъ благородствомъ языка формъ

и одновременно подъ руководствомъ Піеро делла Франческа (т. II, стр. 781) онъ сталъ живописцемъ.

Какъ стѣнной живописецъ онъ въ свою раннюю миланскую пору занятъ былъ главнымъ образомъ декоративной росписью одного двора на Венеціанской улицѣ, затѣмъ героическими фигурами воиновъ Бреры (т. II, стр. 826) и картинами герцогскаго замка, изъ которыхъ сохранился мощный торсъ Меркурія, ошибочно приписанный Мюллеромъ-Вальде Леонардо. Станковой картиной его работы Зейдлицъ, Свида и Каротти справедливо считаютъ „Христа у колонны" въ Кьяравалле, великолѣпную, величавую по формамъ тѣла фигуру, съ живой, выразительной головой.

Какъ архитекторъ Браманте, безъ сомнѣнія проѣздомъ черезъ Мантую, переработалъ въ Миланѣ и вліяніе Альберти (т. II, стр. 722). Въ Санъ Сатиро въ Миланѣ онъ обнаружилъ свою связь съ живописью въ оригинальной обработкѣ стѣны за главнымъ алтаремъ, которой онъ придалъ видъ одной стороны хора посредствомъ раздѣлки ея въ видѣ плоскаго перспективнаго рельефа, представляющаго портикъ съ колоннами. Ризница этой церкви является совершеннѣйшимъ произведеніемъ Браманте въ Миланѣ. Въ куполѣ и хорѣ Санта Марія делле Граціе онъ далъ очертанія плана собора св. Петра въ Римѣ съ его полукружіями по концамъ основного креста. Выступающая ниша церкви въ Аббіатеграссо (годъ ея постройки надо по Зейдлицу читать 1497) напоминаетъ также его колоссальную нишу передъ Бельведеромъ въ Ватиканѣ.

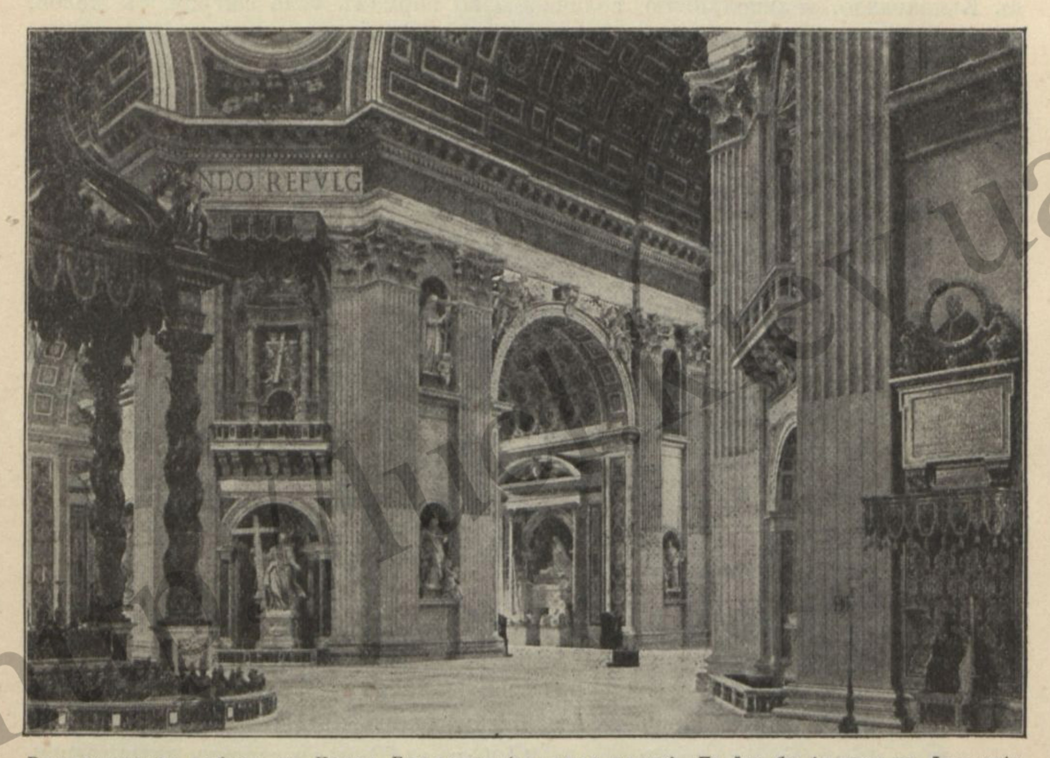


Первый планъ Браманте собора св. Петра въ Римѣ. По Г. ф. Геймюллеру.

Если Браманте, по прибытіи въ 1499 г. въ Римъ, и засталъ здѣсь огромный палаццо Канчеллерія (Cancelleria) уже въ готовомъ видѣ (т. II, стр. 841) со стѣнами, расчлененными плоскими пилястрами въ стилѣ кватроченто, то всетаки можно рѣшиться вмѣстѣ съ Каротти оставить за нимъ долю участія въ сооруженіи ясной по формамъ своихъ массъ церкви Санъ Лоренцо инъ Дамазо. Но затѣмъ другими уже глазами мѣрилъ Браманте мощныя руины Колизея, ясный кругъ Пантеона, законченныя формы арокъ Тита и Траяна; и именно въ его рукахъ, при его врожденномъ чутьѣ величія, вновь пріобрѣтенный языкъ классическихъ формъ сросся съ тѣми созданіями зодчества, которыя начинаютъ высокій ренессансъ.

Только по рисунку Палладія и по гравюрѣ Лафрери мы знаемъ дворецъ Браманте, въ которомъ позже жилъ Рафаэль. Надъ рустикой нижняго этажа, верхній этажъ былъ рѣзко расчлененъ двумя римско-дорическими полуколоннами, и именно благодаря этому довольно сильному контрасту строительныхъ

частей и своимъ возвращеніемъ къ дорическому ордену это зданіе пріобрѣло значеніе для новаго стиля. Сохранившееся созданіе Браманте въ духѣ высокаго ренессанса — это „Темпіетто“ (1502), изящный, небольшой круглый храмъ около Санъ Піетро инъ Монторіо въ Римѣ (см. рис. на стр. 8). Въ обоихъ этажахъ оживленное строгими нишами въ видѣ раковинъ съ прямоугольными обрамленіями, цилиндрическое ядро мощнаго купольнаго зданія окружено въ нижнемъ этажѣ вѣнцомъ изъ 16 свободно стоящихъ колоннъ, соединенныхъ антаблементомъ съ триглифами. Изящный, строгій монастырскій дворъ въ



Внутренность собора св. Петра Браманте (средняя часть). По фот. бр. Алинари во Флоренціи.

Санта Марія делла Паче (1504) расположеніемъ своихъ столбовъ-пилястровъ означаетъ новый стиль, на него же указываетъ своимъ расположеніемъ и сводомъ квадратный хоръ и абсида Санта Маріа дель Пополо, которую возобновилъ Браманте (1505). До самыхъ величественныхъ своихъ созданій онъ возвысился позже, на службѣ у Юлія II. Неоконченнымъ остался огромный, мощно задуманный дворецъ Правленія въ Санъ Біаджіо (1505). Закончена была классическая коринѳская мраморная постройка — Каза Санта въ соборѣ въ Лорето (1510). Но всѣ другія созданія Браманте превзошли его пристройки къ Ватиканскому дворцу и его новый соборъ св. Петра. Трехъэтажные, крайне изящныхъ пропорцій портики съ колоннами (лоджіи) окружаютъ три стороны двора св. Дамаза въ Ватиканѣ; величественно глядитъ огромная полукруглая ниша передъ Бельведеромъ, увѣнчанная вверху открывающейся

навстрѣчу колоннадой. Наиболѣе мощно великій геній Браманте проявился въ его новомъ соборѣ св. Петра, первый камень котораго былъ положенъ въ 1506 г. За восемь лѣтъ, которыя еще прожилъ мастеръ, были окончены четыре зиждительныхъ купольныхъ столба съ ихъ каннелированными пилястрами, увѣнчанными веселыми коринѳскими капителями, съ частью арокъ и карнизовъ, которые онѣ несутъ, а въ южной вѣтви креста такъ много было выполнено по проектамъ Браманте, что въ основныхъ формахъ и пропорціяхъ средней части главнаго зданія уже ничего нельзя было нарушить. Въ остальномъ мы знаемъ проекты собора св. Петра Браманте со времени изданія ихъ Геймюллеромъ. Изъ нихъ вполнѣ опредѣленно вытекаетъ, что величайшая церковь въ мірѣ должна была представлять зданіе чистаго центральнаго типа съ однимъ среднимъ куполомъ, главенствующимъ надъ равноконечнымъ крестомъ съ закругленными изнутри концами вѣтвей. Первому плану основанія, въ которомъ всѣ концы вѣтвей креста еще четыреугольные, соотвѣтствуетъ изображеніе храма на одной медали Юлія II и гравюра Андруэ-Дюсерсо. Четыре великолѣпныя, четырехстороннія, суживающіяся кверху по ярусамъ угловыя башни должны были помогать равновѣсію купола. На богатой колоннами внѣшности храма только высокія колонны подъ четырьмя средними фронтонами должны были отвѣчать спокойнымъ очертаніямъ внутренности. На второмъ планѣ Браманте, напротивъ, вѣтви креста, выступающія наружу, заканчиваются огромными плоскими полукружіями со свободно обходящими ихъ колоннами. И въ томъ, и въ другомъ случаѣ выполненныя при Браманте среднія части внутренности храма св. Петра наполняютъ насъ безотчетнымъ удивленіемъ предъ мощью его находить и выражать великое цѣломудренно и величественно.

Въ Леонардо да Винчи (1452—1519), творческомъ пламенномъ духѣ, съ пронизывающимъ взоромъ изслѣдователя, знаніе и умѣніе, наука и воля слились въ одно неразрывное цѣлое. Изобразительныя искусства новаго вѣка онъ довелъ до классическаго совершенства. Какъ мыслитель и изслѣдователь онъ опередилъ своихъ современниковъ во всѣхъ областяхъ естественныхъ наукъ и механики; и однако, повидимому, всѣ научныя изысканія, опыты и рисунки съ натуры для него, ученика Верроккіо (т. II, стр. 747 и 776), имѣли значеніе только подготовительныхъ работъ къ его картинамъ, статуямъ и различнымъ строительнымъ сооруженіямъ. На ряду съ анатоміей человѣка и лошади онъ изучалъ линейную, воздушную и красочную перспективу. Но и природа позволяла ему „глядѣть въ ея глубочайшія нѣдра, какъ въ душу своего друга", и именно это неугасающее стремленіе къ природѣ одушевляетъ его созданія самымъ горячимъ художественнымъ чувствомъ.

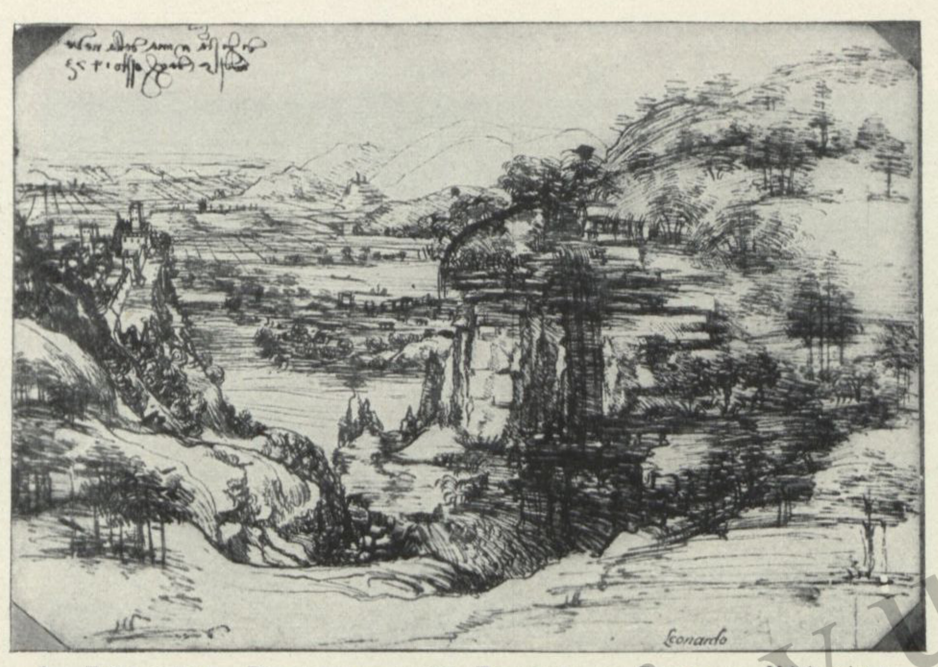
Собираніе, критическая провѣрка, приведеніе въ связь и изданіе въ свѣтъ болѣе чѣмъ пяти тысячъ листовъ рукописей Леонардо, написанныхъ по преимуществу обратнымъ письмомъ (лѣвой рукой) и украшенныхъ рисунками перомъ, изъ которыхъ важнѣйшія находятся въ „Институтѣ Франціи", въ библіотекѣ въ Виндзорѣ и въ миланской Амброзіанѣ (Codex Atlanticus), обязаны главнымъ обра-

зомъ трудамъ Рихтера, Равэссона-Молліена, Бельтрами, Рувейра и Линчеевской академіи. Его „Книга о живописи" („Trattato della Pittura"), близко насъ интересующая, состоитъ изъ разрозненныхъ листовъ. Она была издана Дюфренемъ еще въ 1651 г., но лучшее изданіе по списку Ватиканской библіотеки было сдѣлано Людвигомъ. Достаточно нѣсколькихъ выдержекъ изъ книги Леонардо, прокладывающей новые пути, чтобы составить о ней понятіе: „Живопись есть смѣсь свѣта и тѣни при посредствѣ всѣхъ разнообразныхъ простыхъ и составныхъ красокъ". — „Велика ошибка художниковъ, которые рисуютъ какой-либо округлый предметъ при одностороннемъ свѣтѣ у себя дома и затѣмъ пользуются этимъ рисункомъ для картины съ всестороннимъ освѣщеніемъ, какъ это бываетъ на открытомъ воздухѣ". — „Художники, изучающіе исключительно другихъ художниковъ, а не произведенія природы, суть внуки, а не сыновья природы, учительницы всѣхъ хорошихъ мастеровъ".

Дѣятельность Леонардо въ качествѣ инженера и гидротехника мы здѣсь опускаемъ. Его дѣятельность въ качествѣ художника-зодчаго всесторонне разобралъ Геймюллеръ въ трудѣ Рихтера. Изъ проектовъ улицъ и каналовъ, замковъ, дворцовъ и виллъ, церквей продольнаго и центральнаго типа, сохранившихся на отдѣльныхъ листахъ его рукописей, затѣмъ проекта грандіознаго мавзолея и купольной башни миланскаго собора, которую онъ обставилъ еще готическими фіалами, ничего не было исполнено. Въ большинствѣ его проектовъ, однако, говоритъ уже истинное творчество возрожденія, связанное съ Брунеллески, Альберти и Браманте, рядомъ съ которымъ онъ работалъ въ Миланѣ. Всюду онъ предпочитаетъ зданія центральнаго типа съ возвышеннымъ среднимъ куполомъ. Всѣ они поражаютъ своимъ органическимъ сочетаніемъ пластическихъ массъ.

Уже во второмъ томѣ мы оцѣнили Леонардо какъ скульптора (стр. 749 и 807). Онъ главнымъ образомъ былъ живописцемъ и чувствовалъ себя таковымъ, но наиболѣе богатую дѣятельность онъ развилъ какъ рисовальщикъ. Его живописные рисунки углемъ и сангиной, его нѣжные рисунки свинцовымъ и бѣлымъ карандашомъ, его полные воодушевленія и жизни рисунки перомъ, критически сопоставленные Беренсономъ, представляютъ частью наброски для его большихъ ходожественныхъ произведеній, частью же сами по себѣ являются небольшими художественными произведеніями.

Его тонко исполненный перомъ пейзажный рисунокъ долины (1473; въ Уффиціяхъ), окруженной скалистыми высотами (табл. 1, рис. 1), является самымъ раннимъ сохранившимся его произведеніемъ. Но болѣе живописенъ и поэтиченъ значительно болѣе поздній пейзажъ (въ Виндзорѣ), изображающій, какъ грозовая туча разражается ливнемъ надъ долиной, усѣянной домиками. Просто и правдиво сдѣланъ рисунокъ въ собраніи Бонна въ Парижѣ (1479), увѣковѣчившій предателя Бандини, повѣшеннаго на одномъ изъ оконныхъ косяковъ Барджелло во Флоренціи. Еще большей полнотой художественной жизни дышитъ рисунокъ болѣе поздній (въ Виндзорѣ) съ фигурой юной дѣвушки въ порывѣ къ небу, которую можно было бы признать за дантовскую Беатриче. На первомъ рисункѣ видна еще строгая замкнутость искусства XV столѣтія,



1. Ландшафтъ. Рисунокъ перомъ Леонардо да Винчи въ Уффиціяхъ во Флоренціи.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

2. Битва при Ангіари. Рисунокъ перомъ Леонардо да Винчи въ Венеціанской Академіи.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

3. „Тайная вечеря“. Стѣнная живопись Леонардо да Винчи въ церкви Санта Марія делле Граціе въ Миланѣ.

По фотографіи Д. Андерсона въ Римѣ.

на второмъ — уже свободное воззрѣніе новаго времени. Рядъ самыхъ важныхъ рисунковъ мужскихъ и женскихъ головъ, которые еще Беренсонъ считалъ лучшими произведеніями Леонардо, Зейдлицъ недавно приписалъ Амброджо де Предису. Особенность Леонардо, отражающая странную сторону его существа, сказывается въ постепенныхъ переходахъ отъ причудливой дѣйствительности къ прихотямъ сильнаго воображенія въ тѣхъ карикатурахъ, изъ числа которыхъ сравнительно пріятной является карикатура съ беззубой, увѣнчанной листьями лысой головой Виндзорскаго собранія. Въ числѣ настоящихъ портретныхъ рисунковъ Леонардо надо отмѣтить его большой въ профиль портретъ Изабеллы д'Эсте въ Луврѣ, собственные, очень выразительные портреты, рисованные сангиной, изъ которыхъ Виндзорскій рисунокъ надѣляетъ тонко очерченную голову мастера съ длинными волосами, съ большой бородой, первыми височными морщинами приближающейся старости.

Лучше всего, однако, можно прослѣдить всѣ шаги искусства Леонардо по его сохранившимся картинамъ. Въ своей „Книгѣ о живописи“ („Libro della Pittura“) высоко вознесъ онъ ее надъ всѣми прочими искусствами, и, какъ его слова, съ такой же силой и его произведенія оказывали вліяніе на преобразованіе живописи. Вмѣсто рядовъ параллельныхъ построеній въ одной плоскости, обычныхъ для XV вѣка, наступила сразу болѣе свободная и болѣе строгая группировка, предпочитавшая пирамидальное построеніе и усиливавшая глубину. Передача нѣсколькихъ плановъ плоскостей превратила живопись въ болѣе реальный по своей глубинѣ сколокъ съ міра явленій, и это сказалось не только въ большей тѣлесности фигуръ передняго плана, но также и въ улучшеніи воздушной и линейной перспективы далей. Но болѣе сильный живописный эффектъ дала новая, мягкая моделировка, основанная на свѣтотѣни, т. е. на тонкихъ переходахъ отъ свѣта къ тѣни. „Sfumato“, или „дымчатое“ сливаніе контуровъ съ мѣстными тонами, было доведено до высочайшаго совершенства. „Наконецъ, — говоритъ Леонардо, — обрати вниманіе на то, что тѣни и свѣта безъ очертаній и краевъ переходятъ другъ въ друга наподобіе дыма (a uso di fumo)“.

Число оконченныхъ картинъ Леонардо невелико, на это указывали еще въ XVI столѣтіи Павелъ Іовій и Ломаццо. Въ раннюю флорентійскую пору (1472—1481) одновременно возникли передній ангелъ въ картинѣ Крещенія Верроккіо (рис. т. II, стр. 777) Флорентійской академіи, эта внутренно одухотворенная фигура, о принадлежности которой Леонардо зналъ уже Вазари, а также небольшое луврское Благовѣщеніе, признаваемое теперь вообще за подлинное и выполненное по композиціи еще въ духѣ кваттроченто, но новое и глубоко задуманное по выраженію цѣломудреннаго упоенія. Къ концу того же флорентійскаго періода мы относимъ, какъ и ранѣе, вмѣстѣ съ большинствомъ знатоковъ Леонардо, драгоцѣнный подмалевокъ величаво задуманнаго „Поклоненія волхвовъ“ въ Уффиціяхъ (рис. на стр. 14), нѣкоторыми изслѣдователями ошибочно считаемый за позднее произведеніе мастера. Лошадь, ставшую на дыбы со всадникомъ на заднемъ планѣ картины, надо объяснять какъ подготовительный этюдъ Леонардо, а не какъ повтореніе

проекта для конной статуи (т. II, стр. 807). Празднично сидитъ Марія съ младенцемъ среди роскошнаго пейзажа съ развалинами. Съ глубокимъ смиреніемъ, по восточному на колѣняхъ, владыки восточной страны приближаются къ небесному Младенцу. Восторгъ изумленія и радости охватываетъ зрителей, выражающихъ свое настроеніе крайне живыми и естественными жестами.

Поклоненіе волхвовъ. Картина Леонардо да Винчи въ Уффиціяхъ во Флоренціи. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи. Ср. стр. 13.

Совершенно наоборотъ, чѣмъ въ Поклоненіи волхвовъ хотя бы Боттичелли въ тѣхъ же Уффиціяхъ, здѣсь никто не думаетъ о себѣ, никто не думаетъ о зрителѣ. Новой является свободная красота въ распредѣленіи массъ, разработанныхъ съ расчетомъ на глубину, новыми также являются вѣрно и остроумно примѣненные здѣсь эффекты свѣта и тѣни. На той же почвѣ стоитъ смѣлый подмалевокъ св. Іеронима въ Ватиканской галлереѣ, быть можетъ, дѣйствительно, возникшій нѣсколько позднѣе.

Несомнѣнно, въ первую миланскую эпоху Леонардо (1482—1499) возникла „Мадонна въ скалистомъ гротѣ“ (рис. въ т. II, стр. 827). Гротъ съ удаленнымъ вглубь входомъ, отдѣльные цвѣты, растущіе на землѣ, и романтическій видъ вдаль на рѣчную долину, окаймленную горами, переданы еще въ духѣ живописи пятнадцатаго столѣтія. На шестнадцатый вѣкъ указываетъ совершенный языкъ формъ въ выполненіи головъ и рукъ четырехъ фигуръ, въ юныхъ голыхъ тѣлахъ поклоняющагося отрока Іоанна и маленькаго Спасителя, котораго мать усадила предъ собой на усѣянную цвѣтами землю подъ охрану ангела; стилю шестнадцатаго столѣтія принадлежатъ также свобода уже пирамидальнаго построенія группы и „sfumato“ живописнаго исполненія. Изумительная, улыбающаяся серьезность въ выраженіи лицъ составляетъ душу леонардовскаго настроенія. Извѣстіе, опубликованное Малагуцци о томъ, что въ началѣ 90-хъ годовъ подобная же картина была заказана церковью Санъ Франческо въ Миланѣ художнику Амброджо де Предису вмѣстѣ съ Леонардо, но была исполнена однимъ Леонардо, мы относимъ къ экземпляру лондонской Національной галлереи, въ которомъ Амброджо точно также могъ сдѣлать большую часть подъ руководствомъ Леонардо. Болѣе раннимъ и мы считаемъ луврскій экземпляръ, утопающій въ „sfumato“, какъ первоначальный заказъ, выполненный для упомянутой церкви, во всемъ обнаруживающій собственную руку Леонардо.

Относительно подлинности портретовъ этого времени, приписываемыхъ Леонардо, мужского и прелестныхъ женскихъ портретовъ въ профиль въ миланской Амброзіанѣ, луврской „Belle ferronnière“ и похожей на нее, но въ болѣе живомъ движеніи молодой женщины съ горностаемъ на рукѣ собранія князя Чарторыйскаго въ Краковѣ, все еще не достигнуто полнаго единодушія; Амброджо де Предису и мы приписываемъ оба портрета въ Амброзіанѣ.

Вторымъ великимъ произведеніемъ Леонардо той же первоначальной миланской поры была его Тайная Вечеря, большая стѣнная картина, писанная масляными красками, сохранившаяся, къ сожалѣнію, только въ видѣ руины, но въ недавнее время сносно реставрированная, въ трапезной Санта Марія делле Граціе (табл. 1, рис. 3). Въ сознаніи потомства это великое произведеніе живетъ, преимущественно, въ томъ образѣ, въ который воплотила его гравюра Рафаэля Моргенса (1800). Огромное разстояніе, отдѣляющее это твореніе отъ произведеній XV вѣка, какъ отлично разъяснилъ Вёльфлинъ, яснѣе всего выступаетъ, если сравнить его съ Тайной Вечерей Доменико Гирляндайо, написанной въ 1480 г., въ Оньисанти во Флоренціи (т. II, стр. 774). Отдѣльныя фигуры Гирляндайо еще не объединены въ группы, а группы не приведены къ убѣдительному единству дѣйствія; Іоаннъ по старой манерѣ еще покоится на груди Спасителя, Іуда еще сидитъ отдѣльно, съ передней стороны стола, а святость лицъ, какъ бы величественны ни казались нѣкоторыя изъ нихъ, еще обозначается нимбами надъ ихъ головами. Все это совершенно измѣнено на картинѣ Леонардо. Возвышенная, обвѣянная скорбью фигура Спасителя, только что произнесшаго слова: „Единъ отъ васъ предастъ Мя“, сидитъ посерединѣ, слегка выдѣленная изъ четырехъ группъ апостоловъ, чрез-

вычайно выразительныхъ по движенію. Очень искусно передано возбужденіе, вызванное его словами у апостоловъ, расположившихся свободно и симметрично по шести по обѣимъ его сторонамъ. Образуя группы въ три человѣка, они въ ужасѣ отшатываются назадъ, наклоняются другъ къ другу, указываютъ на Спасителя, подымаютъ въ знакъ клятвы свои руки, или обращаются одинъ къ другому и къ учителю, требуя отвѣта. Апостолы, сидѣвшіе съ передней стороны стола, гдѣ были ихъ мѣста, присаживаясь или стоя, протискиваются между своими товарищами на противоположной сторонѣ, и только этимъ было достигнуто строгое сліяніе группъ, духовное и тѣлесное, объединенное величавымъ ритмомъ линій. Сильныя, жизненныя фигуры, выразительныя, какъ отдѣльные характеры головы и жесты рукъ, высокохудожественно соединены съ прекрасно разсчитаннымъ равновѣсіемъ массъ. Такого соединенія захватывающей правды жизни съ высочайшимъ художественнымъ озареніемъ еще не видѣло никогда христіанское искусство.

Мона Лиза. Картина Леонардо да Винчи въ Луврѣ (недавно похищенная). Ср. стр. 16.

Главнымъ произведеніемъ второго средне-итальянскаго періода Леонардо (1500—1508) является мастерской луврскій портретъ, отличающійся всей прелестью новой кисти, поясная фигура Моны Лизы (рис. на этой стр.), прекрасной супруги флорентійскаго патриція Франческо Джокондо. На фонѣ далекаго, сказочно дымчатаго скалистаго пейзажа, нѣсколько напряженно и прямо она сидитъ въ креслѣ; на локотникѣ кресла покоится ея лѣвая рука, на которую легла красивая правая. Никакое ювелирное украшеніе не усиливаетъ прелести крѣпкаго, наливного тѣла. Брови по тогдашней модѣ искусственно удалены. Взглядъ ея карыхъ глазъ цѣломудренъ и вмѣстѣ прельщаетъ, спокоенъ и полонъ жизни, выражаетъ достоинство и вмѣстѣ лукавство. Около ея губъ играетъ та сладостная, единственная въ своемъ родѣ улыбка, которая является самой интимной особенностью Леонардо. Одновременно Леонардо работалъ надъ эскизомъ для картины св. Анны, которую ему заказали въ 1501 г. монахи Сервиты св. Аннунціаты во Флоренціи. Первый картонъ съ Маріей, сидящей на правомъ колѣнѣ своей матери и держащей на своихъ колѣняхъ младенца Іисуса, готоваго благословить приближающагося маленькаго Іоанна, сохранился, какъ показали Марксъ и Кукъ, въ Лондонской академіи художествъ. Второй, измѣненный картонъ, вызвавшій въ свое время чрезмѣрный

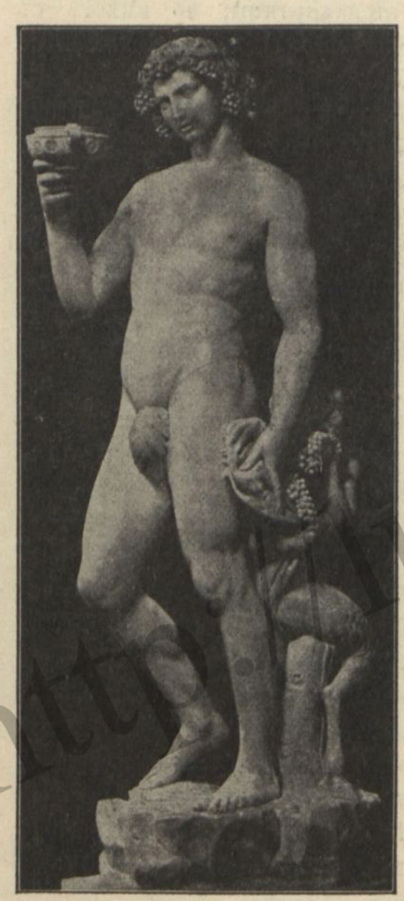
интересъ, легъ въ основу болѣе поздней картины Лувра, написанной масляными красками. Здѣсь нѣтъ отрока Іоанна, а святыя жены образуютъ группу, замкнутую въ смѣломъ построеніи младенцемъ Іисусомъ, который, играя, старается при помощи матери сѣсть верхомъ на ягненка. Расположеніе фигуръ почти рядомъ на первомъ эскизѣ превратилось здѣсь въ рѣзко выраженную группировку фигуръ одной впереди другой въ смѣлыхъ пересѣченіяхъ. Несомнѣнно, что ученики помогали при исполненіи этой картины, но вмѣстѣ съ Зейдлицемъ мы полагаемъ, что самъ мастеръ стоялъ къ исполненію значительно ближе, чѣмъ допускаютъ нѣкоторые изслѣдователи.

Съ иной стороны проявилось новое великое искусство Леонардо въ картонѣ „Битвы при Ангіари“ (1503—1505). Городской совѣтъ Флоренціи поручилъ Леонардо и Микель-Анджело украсить картинами изъ флорентійской исторіи двѣ противоположныя стѣны залы ратуши. Но важныхъ и государственнаго значенія событій не выбралъ ни тотъ, ни другой мастеръ. Леонардо изобразилъ битву изъ-за знамени на мосту около Ангіари, гдѣ флорентійцы одержали въ 1440 г. побѣду надъ миланцами. Къ сожалѣнію, картина никогда не была окончена, и картонъ безвозвратно утраченъ. Сохранился только маленькій набросокъ къ нему руки самого мастера (табл. 1, рис. 2). Нидерландскій же рисунокъ Лувра, гравюра Эделинка, представляетъ группу четырехъ всадниковъ этого картона; именно эта группа показываетъ, что картина Леонардо отличалась отъ всѣхъ прежнихъ изображеній битвъ мощной передачей сумятицы клубящейся битвы и поразительной яростью, съ которой всадники врубаются другъ въ друга и грызутся ихъ лошади.

Если мы назовемъ еще цвѣтущую Леду Леонардо, картонъ для которой извѣстенъ по рисунку Рафаэля въ Виндзорѣ, и улыбающагося Іоанна Крестителя Лувра, въ полуфигуру, блещущаго всѣмъ очарованіемъ свѣто-тѣни новой масляной живописи, то можемъ закончить обзоръ жизни флорентійскаго чародѣя, увезеннаго въ 1516 г. Фрэнцискомъ I во Францію, гдѣ онъ и провелъ послѣдніе свои годы въ замкѣ Клу около Амбуаза. Число его сохранившихся произведеній, правда, невелико, но каждое изъ нихъ обозначаетъ шагъ на пути къ освобожденію отъ ограниченій XV вѣка. Къ чему ни прикасался Леонардо, все превращалось въ его рукахъ въ вѣчно-цѣнное золото.

Микель-Анджело Буонарроти (1475—1564) является самой могучей художественной личностью, которую когда-либо носила земля. Никогда, ни до, ни послѣ него ни одинъ художникъ не оказывалъ такого преобладающаго и прочнаго вліянія на современниковъ и потомство; и хотя онъ какъ образецъ, оказался роковымъ для слѣдующаго поколѣнія, для котораго языкъ его формъ не былъ, какъ для него самого, внутренней необходимостью, все же его собственное величіе, благодаря этому, тѣмъ болѣе побѣдоносно выступаетъ на первый планъ. Его поэтическія произведенія, которымъ здѣсь не мѣсто, позволяютъ глубоко проникнуть въ борьбу его страстной, требующей любви, одинокой души съ самимъ собой, съ своимъ Богомъ и съ идеалами своего искусства.

Какъ архитекторъ Микель-Анджело сталъ родоначальникомъ всѣхъ грандіозныхъ своеобразныхъ причудъ стиля барокко. Какъ скульпторъ и живописецъ онъ былъ въ эпоху Возрожденія такимъ исключительнымъ изобразителемъ человѣка, какъ никто другой, но обыкновенные люди, которыхъ онъ бралъ для своихъ картинъ и статуй, даже съ присущими имъ свойствами, незамѣтно въ его рукахъ превращались въ сверхлюдей и полубоговъ. Мощныя формы тѣла и могучія движенія, внѣшне вызванныя смѣлой противоположностью линій, а внутренно охваченныя почти міровыми или даже всецѣло міровыми стремленіями, проистекали изъ его наиболѣе интимныхъ переживаній. Послѣ Фидія ни одинъ художникъ не умѣлъ такъ достигать возвышеннаго, какъ Микель-Анджело.


Вакхъ. Мраморная статуя Микель-Анджело въ Національномъ музеѣ во Флоренціи. По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи. Ср. стр. 19.

Въ качествѣ начинающаго живописца Микель-Анджело на тринадцатомъ году своей жизни поступилъ въ ученіе къ Доменико Гирляндайо (т. II, стр. 774), какъ начинающій скульпторъ годомъ позже, а не раньше 1488 г. (какъ показалъ Фрей) — къ нѣкоему Бертольдо (т. II, стр. 739), тогдашнему смотрителю медичейскаго собранія древностей при Санъ-Марко, ученику Донателло, въ позднюю пору его жизни. Дальнѣйшее развитіе молодого Буонарроти въ живописца совершалось передъ фресками Мазаччіо въ капеллѣ Бранкаччи (т. II, стр. 764), а въ скульптора — на упомянутыхъ антикахъ сада Медичи. Съ этого именно времени онъ желалъ, чтобы на него смотрѣли исключительно какъ на скульптора. Но судьба все же снова приводила его къ живописи. Самыя значительныя его скульптурныя предпріятія дошли до насъ выполненными только частично, между тѣмъ въ живописи, проникнутой его пластическимъ духомъ, онъ оставилъ величайшія, объединенныя общей связью произведенія. Въ архитектора онъ развился, правда, въ отдаленной зависимости отъ Браманте и Джуліано да Санъ Галло (т. II, стр. 724), но въ сущности самостоятельно, благодаря задачамъ, которыя ему представлялись.

Самыя раннія его скульптуры показываютъ когти льва. Мраморный плоскій рельефъ „Мадонна на лѣстницѣ“ въ Домѣ Буонарроти во Флоренціи напоминаетъ еще позднюю манеру школы Донателло, но мощныя формы главной группы и дѣтей, играющихъ на передней лѣстницѣ, рѣзко удаляются отъ этой школы. Болѣе высокій мраморный рельефъ „Битва кентавровъ“ того

же собранія, съ изображеніемъ яростной битвы сильныхъ и стройныхъ людей и кентавровъ, тѣла и движенія которыхъ воспроизведены съ совершеннымъ пониманіемъ дѣла, обнаруживаетъ непосредственное вліяніе рельефовъ античныхъ саркофаговъ.

Въ 1494 г. Микель-Анджело жилъ въ Болоньѣ и выполнилъ здѣсь ангела съ канделябромъ на саркофагѣ св. Доминика (т. II, стр. 471 и 806) въ Санъ Доменико, затѣмъ фигуру епископа Петронія, а также недавно лишь выставленную вновь группу полуобнаженнаго всадника Прокула. Эта группа яснѣе, чѣмъ предыдущія произведенія, обнаруживаетъ свойственный молодому мастеру смѣлый языкъ формъ, находящійся еще подъ вліяніемъ болонскихъ произведеній Якопо делла Кверчія (т. II, стр. 728). Что Прокулъ есть произведеніе Микель-Анджело, на этомъ настаиваетъ также Юсти, вопреки Фрею. Маковскій показалъ, что моделью для ангела была сохранившаяся въ Луврѣ античная богиня побѣды. Возвратившись во Флоренцію, онъ выполнилъ въ мраморѣ юнаго Іоанна и спящаго Амура, проданнаго тогда же за антикъ. Трудно все же вмѣстѣ съ Боде и Карломъ Юсти признать перваго въ „Джіованнино“ Берлинскаго музея, а второго вмѣстѣ въ Конрадомъ Ланге и Фабрици въ одной вещи Туринскаго собранія. Вполнѣ достовѣрнымъ, однако, остается нагой мраморный Вакхъ Микель-Анджело въ Національномъ музеѣ во Флоренціи (рис. на стр. 18), первое произведеніе, исполненное имъ въ 1496 г. въ Римѣ. Античное и современное, свойственное мастеру, нераздѣльно соединены въ этой пошатывающейся фигурѣ, нагое тѣло которой передано съ такой жизненной теплотой.

Пьета. Мраморная группа Микель-Анджело въ соборѣ св. Петра въ Римѣ. По фот. Д. Андерсона въ Римѣ.

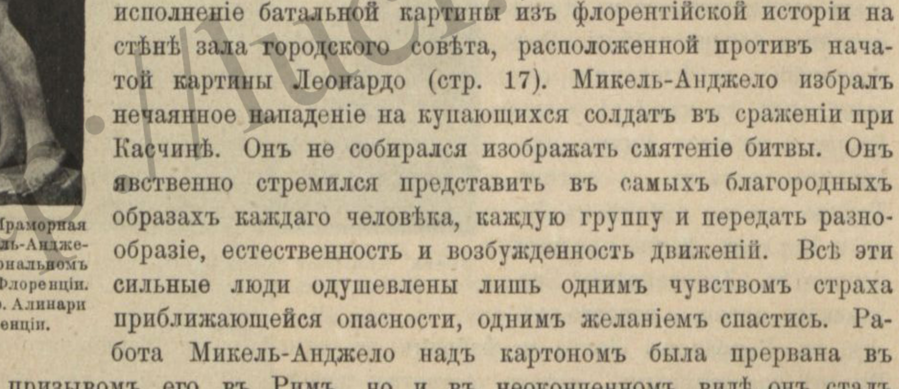
Въ мраморной группѣ страдающей Богоматери съ умершимъ Спасителемъ на лонѣ, отличающейся такимъ внутреннимъ величіемъ и украшающей теперь церковь св. Петра, Микель-Анджело охватилъ своимъ личнымъ воззрѣніемъ на природу и жизнью своего сердца все то, чѣмъ былъ обязанъ школѣ Донателло во Флоренціи, произведеніямъ Кверчія въ Болоньѣ и античной пластикѣ во Флоренціи и Римѣ.

Это благородное твореніе обвѣяно еще слегка строгостью XV столѣтія, но уже совершенно проникнуто стремленіями, свойственными Микель-Анджело.

Возвратившись вторично во Флоренцію, мастеръ въ 1501 г. получилъ заказъ отъ города высѣчь статую молодого Давида изъ колоссальнаго мраморнаго блока, оставленнаго однимъ его предшественникомъ въ видѣ обломка. Этотъ нагой колоссъ-юноша, нацѣливаясь пращей, охранялъ входъ въ палаццо Веккіо отъ 1504 до 1873 г., а теперь стоитъ въ заключеніи въ ротондѣ академіи. Фигура смѣлаго юноши выполнена съ поразительнымъ чувствомъ природы, всѣ отдѣльныя части, какъ-то руки, ноги, исполнены крайне тщательно, а великолѣпная голова оживлена гнѣвнымъ выраженіемъ. Сдержанность движеній лишь отчасти объясняется узостью даннаго блока; Микель-Анджело изъ этого случайнаго обрубка сумѣлъ извлечь сильныя, крѣпкія, вѣрныя жизни и оригинальныя формы.

Давидъ. Мраморная статуя Микель-Анджело въ Національномъ музеѣ во Флоренціи. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

Послѣ этихъ величаво-строгихъ произведеній, прекрасная мраморная группа Мадонны со стоящимъ между ея колѣнями обнаженнымъ мальчикомъ въ церкви Богородицы въ Брюггѣ и изящный круглый рельефъ съ Мадонной и двумя мальчиками въ Національномъ музеѣ во Флоренціи показываютъ спокойно уравновѣшенный и исполненный красоты стиль XVI столѣтія въ пластическомъ творчествѣ Микель-Анджело.



Но затѣмъ на его долю выпала первая большая живописная задача. Въ 1504 г. родной городъ передалъ ему исполненіе батальной картины изъ флорентійской исторіи на стѣнѣ зала городского совѣта, расположенной противъ начатой картины Леонардо (стр. 17). Микель-Анджело избралъ нечаянное нападеніе на купающихся солдатъ въ сраженіи при Касчинѣ. Онъ не собирался изображать смятеніе битвы. Онъ явственно стремился представить въ самыхъ благородныхъ образахъ каждаго человѣка, каждую группу и передать разнообразіе, естественность и возбужденность движеній. Всѣ эти сильные люди одушевлены лишь однимъ чувствомъ страха приближающейся опасности, однимъ желаніемъ спастись. Работа Микель-Анджело надъ картономъ была прервана въ 1505 г. призывомъ его въ Римъ, но и въ неоконченномъ видѣ онъ сталъ школой для всего свѣта. Лучшее представленіе объ отдѣльныхъ группахъ этого безслѣдно исчезнувшаго произведенія даютъ намъ гравюры на мѣди Марка Антонія и Агостино Венеціано.

Прелестный рельефъ Мадонны въ академіи художествъ въ Лондонѣ и круглая картина въ Уффиціяхъ (рис. на стр. 19), эта, быть можетъ, единственная собственноручная станковая картина Микель-Анджело, предполагаетъ уже наличность картона съ купающимися солдатами. Мадонна сидитъ на колѣняхъ впереди Іосифа и тянется руками назадъ, чтобы принять отъ него младенца черезъ свое правое плечо, при чемъ крѣпкіе члены ея показаны посредствомъ расположенія ихъ въ обратныя стороны; то же самое слѣдуетъ отмѣтить и относительно неоконченной мраморной статуи апостола Матѳея Флорентійской академіи, изображеннаго въ смѣломъ, рѣзкомъ поворотѣ.

Микель-Анджело. Потолокъ С

По фотографіи Д.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Сикстинской капеллы въ Римѣ.

Андерсона въ Римѣ.

Побѣда линіи надъ неподвижной массой обозначаетъ въ данномъ случаѣ побѣду духа надъ тѣломъ, и уже здѣсь начинается тотъ стиль Микель-Анджело въ передачѣ движенія, который увлекъ за собой весь міръ.

Мастеръ находился въ расцвѣтѣ своего развитія, когда Юлій II призвалъ его въ Римъ и передалъ ему исполненіе своей гробницы, которая никогда не была вполнѣ окончена. Но уже въ 1506 г. папа отозвалъ его въ Болонью и приказалъ, вмѣсто надгробія со своимъ посмертнымъ изображеніемъ, выполнить свою статую въ бронзѣ въ сидячемъ положеніи и живымъ, для портала тамошней церкви св. Петронія. Послѣ двухлѣтняго труда это произведеніе было закончено, но оно раздѣлило судьбу всѣхъ бронзовыхъ работъ Микель-Анджело и преждевременно погибло.

Мадонна. Картина Микель-Анджело въ Уффиціяхъ во Флоренціи. По фот. Г. Броджи въ Флоренціи. Ср. стр. 20.

Въ Римѣ въ 1508 г. Юлій поручилъ творцу „Купающихся солдатъ“ самый значительный памятникъ фресковой живописи, плафонъ Сикстинской капеллы въ Ватиканѣ (т. II, стр. 841, 770, 774, 784 и 786), ставшій главнѣйшимъ произведеніемъ Буонарроти по своему мощному единству замысла и исполненія. Папа, повидимому, имѣлъ основаніе отказаться при жизни отъ своего памятника въ пользу этого единственнаго въ своемъ родѣ созданія, вызвавшаго удивленіе всего Рима при освященіи капеллы въ день Всѣхъ Святыхъ въ 1512 г. Микель-Анджело прежде всего расчленилъ плоскій сводъ на отдѣльныя поля, вошедшія внутрь архитектурнаго обрамленія, развитаго, однако не вполнѣ послѣдовательно. Изъ девяти полей плафона пять меньшихъ обставлены фигурами сидящихъ въ разнообразныхъ позахъ нагихъ юношей, которые навѣшиваютъ бронзовые щиты, чтобы украсить ихъ дубовой зеленью, эмблемой Ровере. Четверо большихъ полей между ними занимаютъ всю ширину плафона. Изображенія всѣхъ девяти полей взяты изъ сказанія о сотвореніи міра и изъ исторіи Ноя. На склонахъ свода по направленію къ стѣнамъ возсѣдаютъ мощныя фигуры пророковъ и сивиллъ. Четыре большихъ угловыхъ клина изображаютъ Юдиѳь и Олоферна, Давида и Голіаѳа, Мѣднаго Змія и Казнь Амана. Въ стрѣлкахъ свода и полукруглыхъ поляхъ надъ окнами изображены предки Христа въ бытовыхъ, интимныхъ семейныхъ группахъ. Внутренняя связь этихъ картинъ ясна. Мы видимъ юный человѣческій родъ въ оковахъ своего грѣха, подъ гнетомъ наказанія и съ надеждой на избавленіе.

У каждой изъ девяти картинъ Сотворенія міра, расположенныхъ по ширинѣ плафона, своя собственная перспектива. Начиная съ изображеній изъ жизни Ноя на сторонѣ (прежняго) входа, которыми Микель-Анджело началъ роспись, и кончая днями творенія на алтарной сторонѣ, величина фигуръ все возрастаетъ, композиція, становится проще и яснѣе для обозрѣнія, рядомъ съ этимъ все крупнѣе дѣлаются декоративные юноши и помѣщенные надъ ними

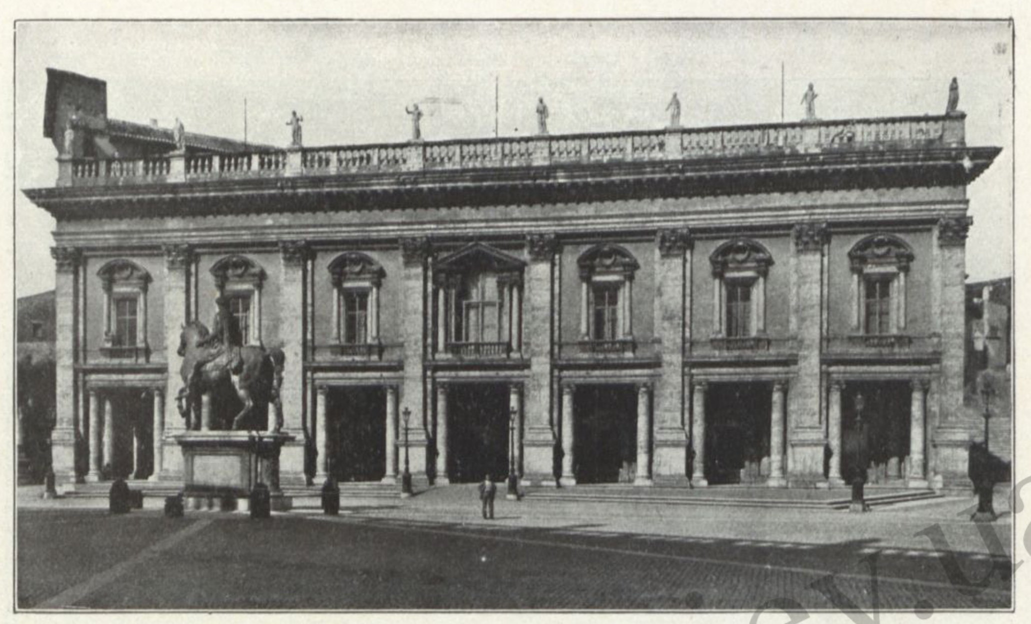
Дельфійская Сивилла на потолкѣ Сикстинской капеллы Микель Анджело. По фот. бр. Алинари во Флоренціи.

пророки и сивиллы. Что здѣсь имѣлъ мѣсто расчетъ мастера на болѣе удобное перспективное обозрѣніе всего плафона со стороны входа, показалъ въ недавнее время Юсти и хорошо подтвердилъ Штейнманъ. Вёльфлинъ впервые сдѣлалъ вѣрное наблюденіе, что среднія картины и фигуры, ихъ сопровождающія, улучшаются въ томъ же направленіи по богатству и новизнѣ своихъ движеній, по широтѣ, зрѣлости и нѣжности своей живописи, такъ что дальнѣйшее развитіе Микель-Анджело въ его самыхъ интимныхъ изгибахъ въ продолженіе этой работы не подлежитъ никакому сомнѣнію. Изъ девяти картинъ потолка, три съ изображеніемъ Ноя еще довольно тѣсно примыкаютъ къ стилю

Исторія искусства. III. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

1. „Страшный Судъ“. Стѣнная живопись Микель-Анджело въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ.

По фотографіи Д. Андерсона въ Римѣ.



2. Микель-Аджело. Палаццо Консерваторовъ на Капитоліи въ Римѣ.

По фотографіи Д. Андерсона въ Римѣ.

3. Соборъ св. Петра въ Римѣ (видъ восточной части).

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

картона „Купающихся солдатъ“, на переходѣ стоитъ замѣчательная по силѣ и равновѣсію композиція съ двумя моментами — Грѣхопаденіемъ и Изгнаніемъ изъ рая.

Картина „Творенія Евы“ показываетъ уже новый родъ осмысленія поворотовъ фигуръ въ ясной зависимости отъ ихъ положеній: Адамъ полулежитъ, а за нимъ пышно расцвѣтаетъ Ева. Мощнымъ творчествомъ отмѣчено „Созданіе Адама“, гдѣ проносящійся Всемогущій вызываетъ къ жизни перваго человѣка отъ персти земной, какъ бы силой магнетизма, протягивая къ нему повелительную десницу съ протянутымъ указательнымъ пальцемъ. Три остальныя картины представляютъ первые дни творенія съ несущимся во вселенной, величественнымъ въ своихъ жестахъ Творцомъ. Далѣе идутъ чередой многочисленные образы мощныхъ пророковъ и сивиллъ, тронутыхъ жизнью тѣла и духа, разнообразная характеристика которыхъ соединяется съ красотой, исполненной святости; за ними идутъ несказанные по разнообразію и благородству юноши, полные силы и движенія, въ цѣляхъ декоративности потолка уединенные каждый въ самостоятельный образъ. Древніе предки Спасителя въ распалубкахъ и люнетахъ, въ своемъ новомъ бытовомъ воспроизведеніи въ росписи плафона, олицетворяютъ спокойствіе въ противоположность бурному движенію, просто человѣческое въ противоположность сверхчеловѣческому и божественному. Предъ этимъ твореніемъ нельзя настроиться на церковный ладъ, однако оно полно величія и святости того Божества, которое сотворило человѣка по своему подобію.

Моисей гробницы Юлія II Микель-Анджело въ церкви Санъ Пьетро инъ Винколи. По фот. Д. Андерсона въ Римѣ.

Со Львомъ X (1513—1521) Микель-Анджело не повезло. Изъ фасада Санъ Лоренцо во Флоренціи, задуманнаго въ видѣ остова для множества ста-

туй, ничего не вышло. „Трагедія“ гробницы Юлія II шла своимъ путемъ. Только три оконченныя и четыре неоконченныя мраморныя статуи этого времени говорятъ о томъ воодушевленіи, съ которымъ тогда Микель-Анджело посвящалъ себя этой работѣ. Двое изъ скованныхъ невольниковъ, которые должны были украшать пилястры пьедестала, по Брокгаузу библейскіе символы плѣна человѣка на землѣ, находятся въ Луврѣ, въ Парижѣ. „Изнемогающій“ рабъ, особенно, принадлежитъ къ наиболѣе захватывающимъ и прочувствованнымъ произведеніямъ мастера. Грюнвальдъ показалъ, что одинъ изъ этихъ рабовъ задуманъ по фигурѣ античнаго Нарцисса. Главная статуя верхняго этажа, Моисей, теперь занимаетъ мѣсто въ серединѣ памятника въ Санъ-Пьетро инъ Винколи въ Римѣ, совершенно упрощеннаго и оконченнаго еще въ 1545 г. Готовый воспрянуть и поразить богоотступный народъ громомъ своего гнѣва, избранникъ Бога сидитъ со скрижалями завѣта. Этотъ образъ Микель-Анджело надѣлилъ чрезмѣрной духовной и тѣлесной жизнью и съ неслыханнымъ мастерствомъ отвоевалъ ее у мрамора.

Гробница Юліана Медичи въ Санъ Лоренцо во Флоренціи.
По фот. Г. Броджи во Флоренціи.

Именно эти статуи неподражаемо передаютъ душевное состояніе изображаемыхъ не только выраженіемъ лицъ, но и движеніями тѣла, и съ ними едва ли равноцѣнны смѣло построенная группа „Побѣды“ въ Національномъ музеѣ во Флоренціи и мощный, пригвожденный ко кресту мраморный нагой Христосъ въ Санта Марія сопра Минерва въ Римѣ.

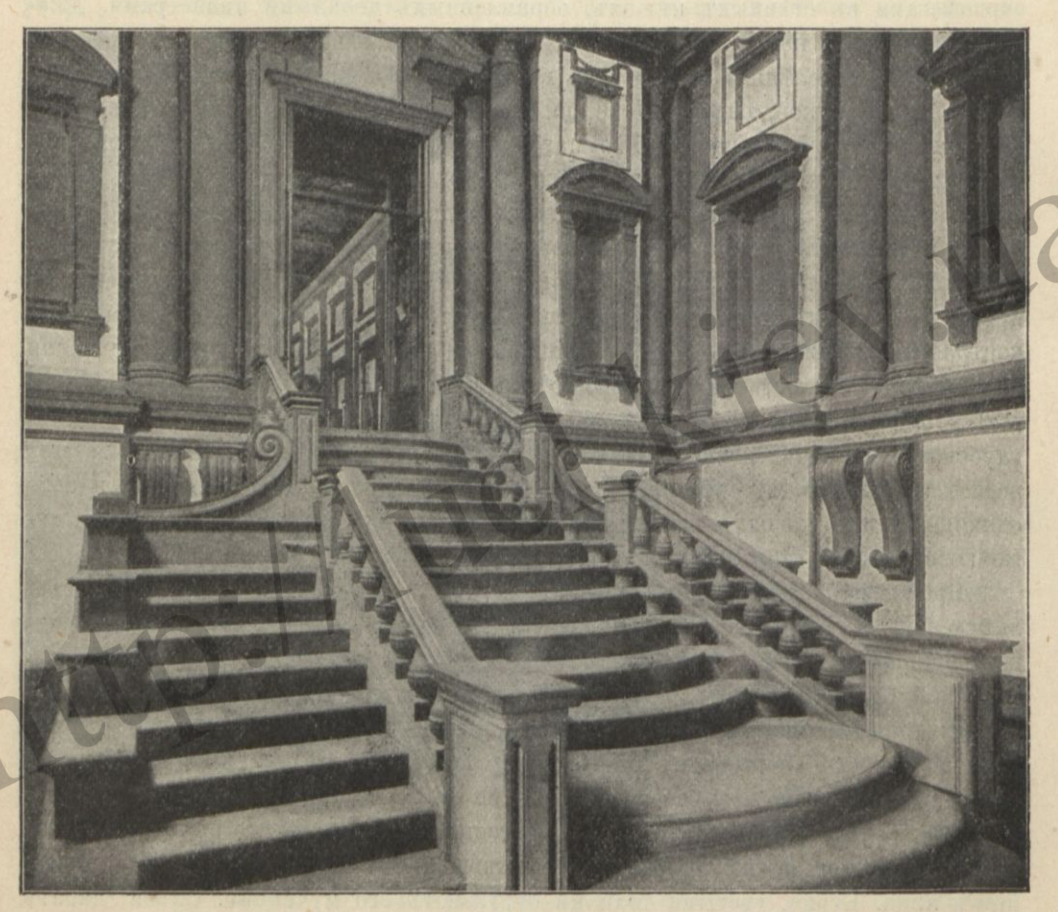
При Климентѣ VII (1523—1534) Микель-Анджело создалъ „новую сокровищницу“, т. е. усыпальницу Медичи въ Санъ Лоренцо во Флоренціи, свое первое дѣйствительно выполненное архитектурное твореніе. Здѣсь стоятъ, одинъ противъ другого, надгробные памятники Джуліано и Лоренцо Медичи, а у третьей стѣны неоконченная, одаренная особенной жизненностью Богоматерь между святыми Косьмой и Даміаномъ, выполненными его учениками. Капелла представляетъ четырехстороннее помѣщеніе съ возвышающимся, какъ бы ви-

сячимъ куполомъ. Расчлененіе стѣнъ на два яруса коринѳскими пилястрами и нишами, увѣнчанными полукруглыми верхами, производитъ еще впечатлѣніе классическаго стиля, хотя Микель-Анджело придалъ пропорціямъ отпечатокъ своей новой жизни. Въ неразрывномъ союзѣ съ архитектурой находится скульптура капеллы. Стѣны за надгробіями представляются какъ бы необходимымъ ихъ дополненіемъ. Идеальныя фигуры обоихъ властителей сидятъ надъ ихъ саркофагами въ стѣнныхъ нишахъ, обрамленныхъ двойными пилястрами. Джуліано сидитъ съ непокрытой головой въ выжидательной позѣ, съ жезломъ полководца на колѣняхъ и смотритъ въ сторону. Въ шлемѣ, подпирая подбородокъ лѣвой рукой, сидитъ Лоренцо, „il pensoso", погруженный въ думы. Еще значительнѣе и драматичнѣе нагія фигуры четырехъ временъ дня, покоящіяся на низкихъ сводахъ крышекъ саркофаговъ: онѣ, какъ указалъ Брокгаузъ, являются церковными символами, извѣстными въ одномъ амброзіанскомъ гимнѣ. Благодаря анатомическимъ знаніямъ Микель-Анджело удалось именно въ этихъ фигурахъ использовать способность членовъ тѣла къ движеніямъ до крайняго предѣла и оживить мощныя тѣла исключительно благодаря контрастамъ движеній. И какими правдивыми кажутся въ одно и то же время безконечная усталость въ „Crepusculo" (Вечеръ), тяжелое пробужденіе „Авроры" у ногъ Лоренцо, сила движеній неоконченнаго „Дня" и безсознательность глубокаго сна безъ сновидѣній знаменитой „Ночи" у ногъ Джуліано. И при всей возбужденности, какъ прекрасенъ покой, проникающій эти образы и объединяющій ихъ въ одно классическое построеніе со статуями властителей, ниже которыхъ по сторонамъ они расположены.

Время правленія Павла III (1534—1549) охватываетъ послѣднюю великую пору художественной дѣятельности Микель-Анджело, теперь навсегда возвратившагося въ Римъ. До 1541 г. онъ трудился надъ колоссальной картиной Страшнаго Суда, которой украшалъ алтарную стѣну Сикстинской капеллы (табл. 3, рис. 1). Внизу налѣво мертвые встаютъ изъ гробовъ, внизу направо классическій перевозчикъ тѣней Харонъ, какъ въ поэмѣ Данте, прогоняетъ бѣдныя души изъ своего челнока на берегъ ада ударами весла. Вверху на облакахъ, посрединѣ находится Христосъ, величіе котораго выражено болѣе мощью Его тѣла и тяжкой силой Его отвращающагося жеста, чѣмъ выраженіемъ лица. Бурно, густыми толпами окружаютъ его мученики. Слѣва парятъ къ небу искупленные, любовно увлекающіе вверхъ одинъ другого. Справа осужденные, дико клубясь, падаютъ въ адъ. Какъ художнику, мастеру пришлось здѣсь имѣть дѣло главнымъ образомъ съ тѣмъ, чтобы соединить огромное количество обнаженныхъ, величавыхъ въ своихъ движеніяхъ фигуръ въ группы единаго грандіознѣйшаго дѣйствія; именно въ массовыхъ движеніяхъ нагихъ тѣлъ состояла новизна замысла этого произведенія, и только потому, что большинство этихъ великолѣпныхъ фигуръ свободно паритъ въ воздухѣ, ихъ движенія не имѣютъ здѣсь иныхъ оправданій, кромѣ анатомическихъ. Къ сожалѣнію, написанныя позднѣе части одеждъ нарушили первоначальное впечатлѣніе громадной картины. Кто захочетъ спорить съ геніемъ? Въ отрицательномъ отношеніи къ картинѣ никогда не было недостатка.

но она есть и остается однимъ изъ возвышеннѣйшихъ твореній человѣческихъ рукъ.

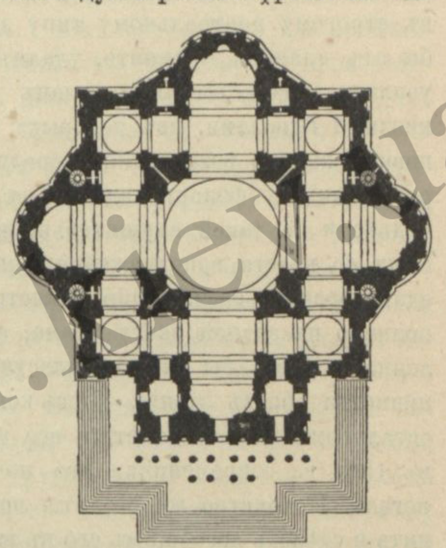
Послѣднія фрески Микель-Анджело (1542—1550) это „Распятіе ап. Петра“ и „Обращеніе ап. Павла“ въ „Капелла Паолина“ въ Ватиканѣ. Единственнымъ по сильному, захватывающему драматизму впечатлѣнія, дающему возможность понять соотвѣтственное бурное движеніе на небѣ и на землѣ,



Передняя съ лѣстницей Лавренціанской библіотеки во Флоренціи. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

является особенно „Обращеніе ап. Павла“. Послѣднія скульптурныя произведенія Микель-Анджело, какъ-то фигуры Рахили и Ліи по обѣимъ сторонамъ Моисея на памятникѣ Юлія II въ Санъ Пьетро инъ Винколи въ Римѣ, позднѣе законченнаго лишь въ 1545 г., и еще дышащія особенностями стиля мастера, уже, однако, состарѣвшагося, неоконченныя группы Положенія во гробъ въ соборѣ во Флоренціи и въ палаццо Ронданини въ Римѣ, обнаруживаютъ, однако, упадокъ творческихъ силъ мастера, между тѣмъ какъ немного ранѣе возникшій бюстъ Брута въ Національномъ музеѣ во Флоренціи принадлежитъ еще къ его совершеннымъ произведеніямъ.

Къ остальнымъ работамъ Микель-Анджело поздняго періода относятся мастерскіе рисунки съ миѳологическими сюжетами въ Виндзорѣ, посвященные имъ своему любимцу Томмазо Кавальери, и знаменитый, сохранившійся только въ оксфордской копіи, рисунокъ Распятія, подаренный имъ своей пріятельницѣ, поэтессѣ Викторіи Колонна. Въ это время Микель-Анджело занимали главнымъ образомъ большія строительныя предпріятія, не требовавшія собственноручнаго выполненія. За несравненной капеллой Медичи (стр. 24) послѣдовала Лаврепціанская библіотека, возведенная въ 1523 г. во Флоренціи, также для Климента VII. Прихожая съ лѣстницей, съ ея парными колоннами, вдвинутыми въ стѣны, стѣнными нишами, плоскіе дугообразные фронтоны которыхъ поддерживаются пилястрами въ видѣ гермы, съ ея тройной лѣстницей, обставленной перилами только въ средней части, гдѣ ступеньки закруглены, является первообразомъ всѣхъ зданій стиля барокко. Ни въ одномъ изъ прочихъ своихъ архитектурныхъ сооруженій Микель-Анджело не былъ такъ свободенъ, какъ въ этомъ, и именно по этой причинѣ оно стало, какъ показалъ Ригль, краеугольнымъ камнемъ стиля барокко. Все же, какъ много чувства въ выборѣ благородныхъ формъ и пропорцій сказывается не только въ главномъ залѣ библіотеки, но и въ этой прихожей.



Планъ собора св. Петра въ Римѣ Микель-Анджело. По Г. Геймюллеру.

Въ Римѣ Микель-Анджело составилъ затѣмъ проектъ великолѣпной новой площади Капитолія съ Сенаторскимъ дворцомъ въ глубинѣ, обставленнымъ направо и налѣво отъ входа лѣстницами, съ дворцомъ Консерваторовъ направо (табл. 3, рис. 2), Капитолійскимъ музеемъ налѣво и съ античной конной статуей Марка Аврелія посерединѣ. Такой эта площадь является передъ нами еще задолго до своего окончанія на одной опубликованной Михаэлисомъ гравюрѣ 1569 г. Всѣ три зданія въ связи производятъ сильное, свойственное только имъ впечатлѣніе. Замѣчательны ряды мощныхъ, выступающихъ наподобіе лизенъ коринѳскихъ пилястровъ, объединяющихъ оба главныхъ этажа всѣхъ трехъ фасадовъ; интересны своеобразныя колонны, украшенныя капителями заново придуманнаго іоническаго образца, стоящія рядомъ со столбами въ открытыхъ галлереяхъ нижнихъ этажей обоихъ боковыхъ зданій; характерны дугообразные плоскіе фронтоны оконъ, украшенные раковинами. Всюду мощь выступающихъ карнизовъ и дѣлящихъ частей — отвѣчаетъ единому основному замыслу мастера. Затѣмъ слѣдуетъ его замѣчательно разумное приспособленіе термъ Діоклетіана подъ церковь Санта Марія дельи Анджели, а позднѣе, уже въ 1561 г., его Порта Пія, внутренняя сторона которой уже имѣетъ разорванные, какъ въ барокко, фронтоны. Но всѣ эти сооруженія остаются въ тѣни передъ про-

ектомъ собора св. Петра. Уже подъ руководствомъ Браманте надъ возведеніемъ его трудились Бальдассаре Перуцци и Антоніо да Сангалло Младшій. Послѣ Браманте руководство постройкой взялъ на себя великій живописецъ Рафаэль, вновь присоединившій продольный корпусъ къ зданію центральнаго типа. Рядомъ съ Рафаэлемъ вначалѣ участвовалъ старый Джуліано да Сангалло (ум. въ 1516 г.); при немъ продолжали работать до его смерти Перуцци и молодой Антоніо да Сангалло (ум. въ 1546 г.). Послѣдній затѣмъ получилъ главное завѣдываніе, и только послѣ смерти Антоніо великій Микель-Анджело назначенъ былъ, съ 1 января 1547 г., главнымъ строителемъ собора св. Петра (табл. 3, рис. 3). Съ юношескимъ жаромъ приступилъ онъ къ работѣ, вернулся снова къ строгому центральному типу зданія и заявилъ, что всякій, кто отступилъ бы отъ плановъ Браманте, удалится отъ истины. Но онъ упростилъ планъ, усилилъ массы, составилъ планъ пятикупольнаго храма съ четырьмя болѣе низкими куполами, изъ которыхъ позднѣе были выполнены только два, и установилъ высоко возносящійся средній куполъ, богатый окнами барабанъ котораго, какъ и фонарь надъ нимъ, окруженъ шестнадцатью парами колоннъ, сильно и съ такой внушительностью и красотой выступающихъ впередъ, какія были во власти неподражаемаго мастера. Снаружи онъ предположилъ мощное, единообразное расчлененіе пилястрами съ полосой аттика вверху, что и выполнено на задней части храма, а на фасадѣ величественную паперть съ колоннами. Могъ бы явиться пластически выраженный, величавый по своей органичности образъ зданія. Лишь конецъ столѣтія увидѣлъ окончаніе купола; въ остальномъ же впослѣдствіи все вышло иначе. Когда Микель-Анджело умеръ въ 1564 г., современники его почувствовали, что свѣтъ большого искусства погасъ. Потомство же столѣтія потратило въ напрасныхъ усиліяхъ распространить и сдѣлать всеобщимъ его въ высшей степени личный художественный языкъ.

Бартоломмео дель Фатторе, въ жизни Баччіо делла Порта, въ качествѣ доминиканскаго монаха получившій имя Фра-Бартоломмео (1472—1517), былъ исключительно живописецъ. Какъ таковой, однако, онъ принадлежалъ къ завершителямъ новаго направленія. При всѣхъ своихъ перемѣнахъ стиля, стоящихъ въ связи съ появленіемъ Леонардо и Микель-Анджело во Флоренціи (1501—1505), съ его путешествіемъ въ Венецію (1508), быть можетъ также съ поѣздкой въ Римъ (1514), онъ всегда оставался возвышеннымъ воиномъ божіимъ, очистившимся и просвѣщеннымъ благодаря ученію и мученической смерти друга его Савонаролы (1498). Вступивъ въ монастырь Санъ Марко во Флоренціи (1500), онъ удалился отъ всякой земной суеты и, какъ нѣкій Фьезоле своего времени (т. II, стр. 758), не зналъ другого тщеславія, какъ уготовлять прочное мѣсто властителямъ и святымъ христіанскаго неба въ полныхъ достоинства и зрѣлости человѣческихъ образахъ въ церквахъ своей тосканской родины. Установившіяся, чистыя линіи красоты облекаютъ его вѣрные природѣ могущественные образы; спокойное святое пламя свѣтится въ темныхъ глазахъ его замѣчательно очерченныхъ лицъ; въ его группахъ господствуетъ пирамидальное, уравновѣшивающее построеніе. Усиливая, однако,

тонъ и безъ того сильныхъ красокъ и рѣзкость свѣтотѣни, на что, собственно и разсчитана композиція его наиболѣе зрѣлыхъ картинъ, онъ дѣйствовалъ во Флоренціи, послѣ отъѣзда Леонардо, какъ новаторъ колористъ. Его учителемъ былъ Козимо Росселли (т. II, стр. 772). Изъ соучениковъ его при этомъ особенно выдѣляется Маріотто Альбертинелли (1474—1515), его другъ, союзникъ и товарищъ, съ перерывами, вплоть до 1512 г.

Главнымъ произведеніемъ ранняго періода Бартоломмео является большая фреска Страшнаго Суда, перенесенная изъ Санта Марія Нуова въ Уффиціи, во Флоренцію. Только верхняя половина картины (1499) принадлежитъ Бартоломмео, нижнюю половину онъ поручилъ исполнить Альбертинелли, въ годъ (1500) поступленія своего въ монастырь. Какъ просто еще все происходитъ на этомъ міровомъ судѣ, если его сравнить съ гигантскимъ произведеніемъ Микель-Анджело (стр. 25), и, однако, какъ далеко онъ превосходитъ обычные пріемы XV столѣтія! Полукругъ сидящихъ на облакахъ апостоловъ, надъ которыми возсѣдаетъ на тронѣ Спаситель съ поднятой правой рукой, съ головками порхающихъ серафимовъ вокругъ него, удаленъ вглубь композиціи плавнымъ ритмомъ линій, а величавыя фигуры апостоловъ расположены попарно такъ, что между ними видна связь внѣшняя и духовная.

Въ первые годы своей жизни въ монастырѣ Фра-Бартоломмео рѣшился закрѣплять массу новыхъ встрѣчавшихся лицъ только въ нѣжныхъ рисункахъ перомъ, большинство которыхъ сохранилось въ Уффиціяхъ. По совѣту своего настоятеля онъ въ 1504 г. вернулся, однако, къ живописи. Тогдашнюю манеру его характеризуетъ „Видѣніе св. Бернарда“ во Флорентійской академіи; въ полный профиль стоятъ другъ противъ друга Марія и святой; спокойно ложатся ихъ одежды; о Леонардо напоминаетъ дымка пейзажа. Перемѣну стиля Бартоломмео послѣ венеціанской поѣздки показываютъ его запрестольные образа — „Святого собесѣдованія“ въ соборѣ св. Мартина и явленіе Бога-Отца надъ двумя святыми женщинами въ музеѣ города Лукки. Уже нагота ангеловъ-дѣтей, нѣжная округлость ихъ тѣлъ, наконецъ, насыщенныя горячимъ золотомъ краски отличаютъ эти картины отъ болѣе раннихъ его произведеній. Для дальнѣйшаго развитія Бартоломмео какъ флорентійца важны нѣкоторые изъ его запрестольныхъ образовъ, проникнутые въ высшей степени узкимъ пониманіемъ пространства, такъ какъ въ нихъ вмѣсто пейзажнаго фона является церковное, въ видѣ ниши, сооруженіе, передъ которымъ парящіе ангелы откидываютъ завѣсу балдахина надъ сидящей на тронѣ Богоматерью. Строго проведенной линейной перспективѣ этихъ картинъ отвѣчаетъ послѣдовательная рѣзкость падающаго съ одной стороны живописно усиленнаго свѣта. Главныя произведенія этого рода находятся въ каѳедральномъ соборѣ въ Безансонѣ, въ Луврѣ въ Парижѣ, въ церкви св. Марка и въ палаццо Питти во Флоренціи.

Послѣдняя перемѣна въ стилѣ мастера, приведшая его къ еще болѣе рельефному выдѣленію отдѣльныхъ фигуръ, а также къ болѣе отчетливой самостоятельности ихъ движеній въ смыслѣ римской школы, сказывается, напримѣръ, въ его задушевной, богатой фигурами Мадоннѣ делла Мизерикордіа въ

Пинакотекѣ города Лукки (рис. на этой стр.), въ его св. Маркѣ въ палаццо Питти, а также въ его прекрасныхъ святыхъ семействахъ римскаго палаццо Корсини (Національной галлереи) и собранія Кука въ Ричмондѣ. Своеобразное впечатлѣніе производитъ его Срѣтеніе Господне 1516 г. въ Вѣнскомъ придвор-

Мадонна делла Мизерикордіа Фра-Бартоломмео въ Пинакотекѣ г. Лукки. По фотогр. Г. Броджи во Флоренціи. Ср. стр. 29.

номъ музеѣ спокойной мощью своихъ фигуръ. Поразительно захватываетъ своимъ ритмическимъ, но внутренно свободнымъ языкомъ жестовъ „Воскресшій Христосъ среди евангелистовъ“ въ палаццо Питти. Поразительно по композиціи и внутренней жизни „Оплакиваніе Христа“ того же собранія. Двѣ фигуры апостоловъ, прибавленныя однимъ изъ учениковъ его, „чтобы возстановить равновѣсіе группы“, къ счастью, снова удалены. Именно благодаря сво-

бодѣ, съ которой объединены композиція и настроеніе, эта картина до сихъ поръ сохранила свою убѣдительную силу.

Фра-Бартоломмео не принадлежалъ къ числу всеобъемлющихъ мастеровъ, но какъ живописецъ онъ принесъ многое для внутренняго единства рисунка и красокъ, формы и содержанія.

Раффаэлло Санти (1483—1520) самый общеизвѣстный изъ всѣхъ новыхъ художниковъ. Въ самыхъ отдаленныхъ кругахъ человѣчества, любящаго искусство, его созданія считаются вмѣстилищемъ всѣхъ художественныхъ совершенствъ, несмотря на отрицаніе, являющееся время отъ времени со стороны иначе настроенныхъ. Къ тому же сравнительная исторія искусства должна признать, что собственноручныя произведенія его зрѣлаго времени, въ которыхъ природа неразрывно слилась съ чувствомъ прекраснаго, принадлежатъ къ чистѣйшимъ и благороднѣйшимъ твореніямъ искусства всѣхъ временъ. Рафаэль не былъ одаренъ, какъ Микель-Анджело, мощнымъ художественнымъ своеобразіемъ. Вначалѣ онъ развивался въ самой тѣсной связи со своими учителями. Но едва только онъ нашелъ самого себя, какъ многочисленные заказы принудили его пустить въ ходъ подъ видомъ своихъ произведеній ученическія работы, для которыхъ только въ нѣкоторыхъ случаяхъ онъ дѣлалъ эскизы. Несмотря на это, все же изумительно то множество собственноручныхъ произведеній, которыя онъ далъ, проживши всего 37 лѣтъ.

Архитекторомъ Рафаэль сталъ позже, вслѣдствіе связей съ Браманте и Перуцци. Какъ скульпторъ онъ остается незамѣтнымъ, хотя и выполнилъ кое-какія работы въ мраморѣ и бронзѣ. Живопись была его кореннымъ и истиннымъ призваніемъ.

Понятно само собой, что юный Рафаэль до смерти (въ 1494 г.) своего отца Джованни Санти въ Урбино (т. II, стр. 783) былъ его ученикомъ. Что онъ затѣмъ перешелъ въ мастерскую Тимотео Вити (делла Вита) (т. II, стр. 822), который въ 1495 г. поселился въ Урбино, надо допустить. Этому не противорѣчитъ его юношеское развитіе, какъ показалъ Гронау, повидимому, стоявшее въ связи съ именемъ одного изъ главныхъ учениковъ его отца и товарища его по мастерской Вити, Ванджелиста ди Андреа ди Мелето, сообща съ которымъ онъ въ 1500 г. расписалъ алтарь въ Читта̀ ди Кастелло. Лишь въ 1499 г., послѣ того какъ Пьетро Перуджино (т. II, стр. 786) возвратился въ Перуджію, онъ поступаетъ въ мастерскую этого живописца и становится его ревностнымъ ученикомъ. Когда Перуджино переселился въ 1502 г. во Флоренцію, Рафаэль такъ тѣсно сблизился съ Пинтуриккіо (т. II, стр. 786), который тогда собирался исполнять свои фрески въ Сіенѣ, что оба мастера не пренебрегали при случаѣ пользоваться рисунками другъ друга. Осенью 1504 г. Рафаэль уѣхалъ во Флоренцію, однако не оставляя совершенно своей дѣятельности въ Перуджіи; въ 1508 г. Юлій II призвалъ его въ Римъ, ставшій съ этого времени его родиной.

Мы не можемъ согласиться съ Морелли и его ближайшими послѣдователями, что Рафаэль написалъ свои маленькія картины, св. Михаила въ

Луврѣ, трехъ грацій въ Шантильи и „Сонъ рыцаря“ въ Національной лондонской галлереѣ, еще въ Урбино, въ 1499 г., подъ руководствомъ Тимотео. Языкъ формъ этихъ небольшихъ картинъ кажется намъ для этого слишкомъ зрѣлымъ. Скорѣе, вмѣстѣ съ Зейдлицемъ и другими, ихъ можно отнести къ первому флорентійскому періоду мастера. Первыми настоящими произведеніями Рафаэля, сохранившимися до нашего времени, мы считаемъ его картины строго перуджиновской манеры. Что иногда къ ней присоединяются намеки на Франчіа (т. II, стр. 822), объясняется посредничествомъ Тимотео. Рядомъ съ ранними Мадоннами Берлинскаго музея, стоитъ привлекательная, замѣчательная своимъ зимнимъ пейзажемъ Мадонна Конестабиле въ Эрмитажѣ, въ Петербургѣ. Изъ трехъ большихъ запрестольныхъ образовъ, которые являются лучшими работами Рафаэля ранняго періода, „Распятіе“ собранія Монда въ Лондонѣ производитъ еще впечатлѣніе повторенія въ маломъ размѣрѣ большого Распятія Перуджино въ Санта Марія Маддалена во Флоренціи, между тѣмъ какъ знаменитое „Коронованіе Маріи“ Ватиканской

„Обрученіе“ Рафаэля въ Брерѣ, въ Миланѣ. По фотогр. Г. Броджи во Флоренціи.

галлереи, по письму тѣла и по различной характеристикѣ отдѣльныхъ фигуръ идетъ уже дальше Перуджино. Самое замѣчательное изъ этихъ произведеній есть все же прекрасное „Обрученіе“ въ Брерѣ въ Миланѣ, написанное въ 1504 г. Самостоятельное значеніе его выступаетъ еще убѣдительнѣе съ тѣхъ поръ, какъ Беренсонъ доказалъ, что сходная картина музея въ Каэнѣ принадлежитъ не Перуджино, и, слѣдовательно, должна считаться не прототипомъ, а подражаніемъ картинѣ въ Брерѣ. Симметричное изображеніе Іосифа и Маріи на переднемъ планѣ большой площади, въ глубинѣ которой возвышается храмъ въ стилѣ ренессанса, отдѣленный отъ главной группы и сопровождающихъ ее фигуръ на высоту головы, восходитъ, однако, къ „Передачѣ ключей“ Перуджино (т. II, стр. 787) въ Сикстинской капеллѣ. Но тихая красота изображенныхъ лицъ, спокойная замкнутость композиціи и сочныя, горячія краски, отличающія картину, являются уже интимнѣйшей особенностью Рафаэля.

Во Флоренціи на молодого урбинца оказали вліяніе прежде всего Мазаччіо и Донателло, Леонардо и Фра-Бартоломмео. Фреска Рафаэля 1505 г. съ изображеніемъ видѣнія въ Санъ Северо въ Перуджіи слѣдуетъ „Страшному Суду“ Бартоломмео (стр. 29) не только въ изображеніи великолѣпнаго полукруга святыхъ на облакахъ, но и въ позѣ, и въ расположеніи одеждъ торжественно сидящаго посрединѣ на облакахъ Спасителя. Нижнюю часть картины докончилъ старикъ Перуджино. Къ одному рельефу Донателло примыкаетъ небольшой святой Георгій съ копьемъ на перевѣсъ, въ Эрмитажѣ, въ Петербургѣ, а ужъ за нимъ слѣдуетъ небольшой святой Георгій въ Луврѣ, съ поднятымъ мечомъ. Вліяніе Леонардо показываютъ ранніе портреты супружеской четы въ палаццо Питти, на фонѣ пейзажа, которые, хотя и не изображаютъ Анджело Дони и его жену, какъ доказалъ Давидсонъ, все же являются достовѣрными юношескими произведеніями Рафаэля. Его рисунокъ перомъ къ женскому портрету въ Луврѣ предполагаетъ, очевидно, также знакомство съ Моной Лизой (стр. 16) Леонардо. На выразительномъ портретѣ „Донны Гравиды“ въ палаццо Питти и на мечтательномъ собственномъ портретѣ въ Уффиціяхъ играетъ нѣжная свѣтотѣнь Леонардо.

На той же почвѣ выросли рафаэлевскія Мадонны и Святыя Семейства, прославленныя идеальныя созданія его флорентійскаго времени. Въ чисто семейныхъ, иногда даже по-домашнему простыхъ, болѣе раннихъ флорентійскихъ Мадоннахъ онъ выражалъ ихъ простое земное материнство и вмѣстѣ съ тѣмъ подымалъ ихъ въ свое собственное царство красоты, гдѣ сливаются небесное и земное. Какъ строго выдѣляется на темномъ фонѣ торжественная Мадонна дель Грандука, въ палаццо Питти, какъ нѣжно прижимаетъ къ себѣ свое дитя на фонѣ свѣтлаго неба Мадонна Темпи Мюнхенской Пинакотеки, въ какомъ живомъ движеніи сидитъ на фонѣ веселаго пейзажа Мадонна Колонна Берлинскаго музея, занятая чтеніемъ, а ребенокъ нетерпѣливо хватается за ея грудь. Болѣе глубокими по мысли становятся Мадонны, допускающія маленькаго Іоанна, какъ товарища игръ. На этихъ прелестныхъ картинахъ, свободныхъ созданіяхъ новой эпохи, внушенныхъ „Мадонной среди скалъ“

(стр. 15) Леонардо, Мадонна является въ ростъ, большею частью въ пирамидальномъ построеніи, съ младенцемъ, среди богатаго пейзажа, украшеннаго цвѣтами на переднемъ планѣ. „Мадонна на лонѣ природы“ Вѣнскаго придворнаго музея (рис. на стр. 35), „Мадонна со щегленкомъ“ въ Уффиціяхъ и „Прекрасная садовница“ въ Луврѣ, къ которымъ на переходѣ къ римскому времени присоединяется эрмитажная Мадонна Альба, являются наиболѣе совершенными произведеніями этого рода. Въ Святыя Семейства Мадонны превращаются вслѣдствіе присутствія Іосифа. Такъ, напримѣръ, радостныя идилліи представляютъ Святое Семейство подъ пальмовымъ деревомъ въ Бриджватеръ-Гоузѣ въ Лондонѣ и прелестное небольшое Святое Семейство съ ягненкомъ въ Мадридскомъ музеѣ, основной мотивъ котораго — попытка мальчика-Іисуса покататься верхомъ на ягненкѣ — взятъ съ леонардовскаго картона св. Анны (стр. 16).

На вліяніе Фра-Бартоломмео указываютъ флорентійскія алтарныя картины Рафаэля, болѣе значительныя по размѣрамъ, именно, примѣненіемъ балдахиновъ, подъ которыми сидятъ среди святыхъ Мадонны (стр. 29). Еще полуумбрійскимъ по изобрѣтенію является, однако, алтарь мистера Пирпонта Моргана въ Нью-Іоркѣ. Болѣе прозрачно написана, еще умбрійская по настроенію, Мадонна Анзидеи Лондонской Національной галлереи. Особенно выразительна „Мадонна подъ балдахиномъ“ въ палаццо Питти, законченная позднѣе руками учениковъ.

Все, что почерпнулъ Рафаэль въ это время у Микель-Анджело, показываетъ его послѣдняя флорентійская картина, большое „Положеніе во гробъ“ галлереи Боргезе въ Римѣ. Напряженіе тѣлъ у мужчинъ, несущихъ Спасителя ко гробу въ скалѣ налѣво, выражено рѣзче, чѣмъ душевная скорбь участвующихъ лицъ. Мотивъ движенія жены, сидящей справа на землѣ и подхватывающей Мадонну, навѣянъ Мадонной Микель-Анджело въ Уффиціяхъ (стр. 21). Типичнымъ головамъ не достаетъ теплоты полной личной жизни. Картина болѣе продумана, чѣмъ прочувствована.

Въ Римѣ 25-лѣтняго маэстро ждали высочайшія задачи. Юлій II поручилъ ему украшеніе живописью трехъ комнатъ (станцъ) Ватикана, и въ то самое время, когда Микель-Анджело расписалъ потолокъ Сикстинской капеллы, Рафаэль украсилъ (1508—1510) среднюю „Комнату Печатей“ (Stanza della Segnatura) безсмертными фресками, въ которыхъ выступилъ собственно ему присущій монументальный стиль, основанный на ясномъ равновѣсіи, вѣрности природѣ и красотѣ. На четырехъ стѣнахъ и въ сводахъ помѣщены символическія картины четырехъ міровыхъ силъ духа, именно: теологіи, философіи, юриспруденціи и поэзіи. Изъ четырехъ сидящихъ на тронахъ женскихъ фигуръ въ стрѣлкахъ свода, навѣки олицетворившихъ эти силы, въ памяти потомства особенно и неизгладимо запечатлѣлась возвышенная крылатая фигура поэзіи (рис. на стр. 37). Изъ четырехъ композицій въ парусахъ сводовъ, поясняющихъ эти аллегоріи событіями священной легенды, Грѣхопаденіе (табл. 4) впервые показываетъ въ Рафаэлѣ мастера, совершенно свободно владѣющаго передачей нагого тѣла и его движеній. Четыре большія на-

стѣнныя композиціи, въ которыя прежніе и новые толкователи вложили слишкомъ таинственный смыслъ, стали типомъ величественныхъ символико-историческихъ композицій „Собраній". Теологія олицетворена въ видѣ небесныхъ владыкъ, въ спокойномъ величіи возсѣдающихъ на облакахъ, между тѣмъ какъ собравшіеся внизу на широкой открытой террасѣ представители земной церкви оживленно обмѣниваются мнѣніями (Disputá; табл. 5 при

„Мадонна на лонѣ природы" Рафаэля въ Вѣнскомъ придворномъ музеѣ.
По фотогр. издательства Ф. Брукмана въ Мюнхенѣ.

стр. 38, рис. 1). Полукругъ облаковъ съ возсѣдающими на нихъ, по обѣ стороны святой Троицы, представителями патріарховъ и святыхъ является только болѣе широкимъ и глубокимъ по мысли повтореніемъ въ новомъ видѣ подобнаго же произведенія Рафаэля въ Перуджіи (стр. 33). Но то искусство, съ которымъ раздѣлено земное собраніе на двѣ соотвѣтственныя группы по сторонамъ престола съ дароносицей, та кажущаяся полная свобода, внутри замкнутая строжайшей симметріей, затѣмъ тотъ ритмъ линій въ движеніяхъ, развивающійся въ связи съ замѣчательнымъ чувствомъ пространства не только слѣва направо, но и въ глубину картины, наконецъ, то, что

каждый образъ надѣленъ высшей красотой и художественно необходимъ на отведенномъ ему пространствѣ, все это казалось тогда новымъ и единственнымъ въ своемъ родѣ и осталось образцовымъ до сегодняшняго дня. Картина на противоположной стѣнѣ представляетъ философію и извѣстна подъ именемъ „Аѳинской школы“. Торжественное собраніе философовъ, среди которыхъ выдѣляются Платонъ и Аристотель, происходитъ въ величественномъ зданіи, напоминающемъ великолѣпный внутренній видъ собора св. Петра, по проекту Браманте, быть можетъ, спроектированномъ при его содѣйствіи, и объединяющемъ обѣ половины собранія. Отдѣльныя группы уравновѣшены здѣсь одна съ другой еще свободнѣе, чѣмъ тамъ, но пріемы расчлененія пространства прекрасными линіями, совпадающими съ естественными очертаніями фигуръ, и здѣсь, во всемъ живомъ движеніи картины господствуютъ какъ риѳма и метръ въ стихѣ, выраженномъ наиболѣе подходящими словами. Двѣ другія стѣны, съ окнами въ нихъ, представили для художника новую трудность, но Рафаэль, расположивши радостный Парнассъ подъ „Поэзіей“, которую онъ поясняетъ, а „Юриспруденцію“ изобразивъ въ видѣ трехъ отдѣльныхъ фигуръ на противоположной стѣнѣ, соотвѣтственно тремъ простѣнкамъ между окнами, извлекъ искусно выгоду изъ затрудненія.

Надъ слѣдующей комнатой, „Геліодора“ (Stanza d'Eliodoro), Рафаэль работалъ отъ 1512 до 1514 г. Здѣсь драматическій паѳосъ заступилъ мѣсто эпическаго спокойствія „Кабинета Печатей“. Здѣсь потребовалось изобразить чудесные случаи вмѣшательства неба для охраны церкви, какъ прообразы побѣдъ Юлія II мечомъ и духовнымъ оружіемъ. Четыре главныя картины представляютъ изгнаніе Геліодора изъ Іерусалимскаго храма, изгнаніе Аттилы Львомъ Великимъ, обращеніе сомнѣвающагося священника къ ученію о пресуществленіи во время обѣдни кардинала Больсены и освобожденіе апостола Павла изъ темницы. Здѣсь предстояло, по крайней мѣрѣ въ двухъ первыхъ картинахъ, вести драматическій разсказъ, выражая его внѣшнимъ образомъ посредствомъ оживленнаго движенія людей и лошадей, и болѣе того, многолюдными, сталкивающимися и расходящимися группами. Въ картинѣ Изгнанія Геліодора (табл. 5 при стр. 38, рис. 2), на которой дерзкій пришелецъ изгоняется изъ храма небеснымъ всадникомъ, а слѣва является самъ Юлій II на своихъ носилкахъ, какъ зритель и даже до извѣстной степени какъ заказчикъ картины, начинаетъ собой ту манеру изображать движеніе группъ и линій, которая, не убѣждая насъ непосредственно въ своей необходимости, обозначена была Стржиговскимъ какъ „область барокко“. Какъ и въ рисункѣ, подобное же измѣненіе произошло на этой картинѣ и въ живописномъ распредѣленіи свѣта и колорита. Храмъ наполненъ уже такимъ разсѣяннымъ свѣтомъ, какой тогда еще не практиковался въ итальянской фресковой живописи. Освобожденіе Петра изъ темницы является уже настоящей живописью ночи, съ тремя различными источниками свѣта, дѣйствующими взаимно.

Тѣ же измѣненія, какъ и на этихъ двухъ серіяхъ фресокъ, отражаютъ отдѣльныя картины Рафаэля перваго римскаго времени. Сюда изъ области

стѣнной живописи относится только пророкъ Исаія въ Сантъ Агостино въ Римѣ, фигура, очевидно, ведущая свое происхожденіе отъ пророковъ Микель-Анджело. Изъ числа станковыхъ картинъ въ это время являются портреты, Мадонны и алтари, отличающіеся самостоятельной силой Рафаэля.

Портретъ Юлія II въ Уффиціяхъ (повтореніе въ палаццо Питти), на которомъ великій папа сидитъ глубоко задумавшись въ своемъ креслѣ, въ красномъ бархатномъ оплечьи, по своему замыслу, композиціи и письму принадлежитъ къ первымъ совершенно свободнымъ портретнымъ произведеніямъ этого времени. Изъ собственноручныхъ Мадоннъ Рафаэля особеннымъ, свободнымъ римскимъ воздухомъ этихъ дней обвѣяны Бриджватерская Мадонна лорда Эльсмира (Бриджватеръ-Роузъ) и Мадонна Альдобрандини. Позднѣе написанная „Мадонна делла Седіа", въ палаццо Питти, является, однако, наиболѣе законченнымъ выраженіемъ простого образа матери, сидя въ креслѣ, прижимающей къ себѣ дитя, между тѣмъ какъ его товарищъ по играмъ стоитъ тутъ же, молясь. Пестрый головной платокъ и цвѣтная шаль простой римлянки рѣзко выдѣляются на темномъ фонѣ. Эта группа, столь чистая по плавности линій, заключена въ кругъ. Въ благородныхъ и величавыхъ чертахъ Мадонны любовь и чистота сами по себѣ являются святыми. „Мадонна Фолиньо" Ватиканскаго музея и „Мадонна съ рыбой" Мадридской галлереи — два алтарныхъ образа Рафаэля этого времени. Мадонна Фолиньо изображаетъ видѣніе и отличается рѣдкой силой реалистическаго исполненія. На облакахъ, окруженная ореоломъ ангеловъ, сидитъ Марія съ играющимъ младенцемъ-Христомъ. На землѣ, среди сіяющаго пейзажа, молится между двухъ святыхъ,

„Поэзія" Рафаэля, на потолкѣ „Комнаты Печатей" въ Ватиканѣ. По фотогр. Г. Броджи во Флоренціи.

стоя на колѣняхъ, жертвователь Сигизмондо Конти. Композиція въ смѣлыхъ контрастахъ линій, глубокое, яркое по краскамъ письмо, выраженіе самаго искренняго религіознаго рвенія въ лицахъ святыхъ и въ лицѣ жертвователя, этого самаго замѣчательнаго изъ всѣхъ портрета донаторовъ, ставятъ эту картину въ рядъ путеводныхъ созданій кисти высокаго ренессанса. Трогательное впечатлѣніе производитъ „Мадонна съ рыбой“, т. е. съ ангеломъ и Товіей. Эта картина по величавости характеровъ и широтѣ замысла также является однимъ изъ важнѣйшихъ произведеній новаго рода живописи.

Левъ X (1513—1521) разсчитывалъ на Рафаэля еще болѣе, чѣмъ на Микель-Анджело, и не считался при томъ съ ограниченностью силъ одного человѣка. Такъ, уже въ 1514 г. онъ поручилъ ему продолженіе постройки собора св. Петра (стр. 9 и 28), а въ слѣдующемъ году назначилъ его, кромѣ того, главнымъ руководителемъ всѣхъ раскопокъ древностей, какъ въ самомъ Римѣ, такъ и въ его окрестностяхъ. Кромѣ того, Рафаэль долженъ былъ еще украсить фресками послѣднюю изъ трехъ упомянутыхъ ватиканскихъ комнатъ, примыкающій къ нимъ большой залъ и „Ложи“ (галлерею) второго этажа, открывающіяся во дворъ св. Дамазія (стр. 10), да еще составить проекты ковровъ для украшенія нижней части Сикстинской капеллы. Къ этимъ заказамъ присоединились многочисленные другіе съ разныхъ сторонъ. Удивительно ли, что мастеръ теперь лишь въ рѣдкихъ случаяхъ успѣвалъ самъ закончить картину? По существу, теперь выступили его ученики, что доказалъ Долльмайръ, въ особенности Джованни-Франческо Пенни, „il fattore“, и Джуліо-Пиппи Романо, принявшіе участіе въ самыхъ важныхъ работахъ; имъ часто принадлежитъ уже не только исполненіе кистью, но и изготовленіе картоновъ позднѣйшихъ рафаэлевскихъ фресокъ. Свои рисунки для гравюры на мѣди, которую онъ, побужденный успѣхами Дюрера, хотѣлъ возродить и въ Италіи, Рафаэль отдавалъ гравировать своему ученику Маркъ-Антоніо Раймонди.

Какъ художникъ архитекторъ, Рафаэль давно уже заявилъ себя въ архитектурныхъ фонахъ своихъ картинъ. Какъ настоящій строитель, онъ выступилъ немедленно по пріѣздѣ въ Римъ. Его маленькая церковь съ куполомъ Сантъ Элиджіо (1509) и его капелла Киджи въ Санта Марiа дель Пополо въ Римѣ примыкаютъ къ классическимъ созданіямъ Браманте. Болѣе самостоятельна прекрасная вилла Киджи, теперь Фарнезина, на Тибрѣ, со времени Геймюллера, съ которымъ однако не всѣ согласны, приписываемая уже не Перуцци, а Рафаэлю. Отличное двухъэтажное зданіе съ флигелями, въ обоихъ этажахъ расчлененное дорическими пилястрами, вверху увѣнчано фризомъ съ гирляндами. Изъ проекта Рафаэля для собора св. Петра почти ничего не было исполнено. Сохранившійся палаццо Видони въ Римѣ съ первымъ этажемъ, отдѣланнымъ рустикой, съ верхнимъ, украшеннымъ дорическими полуколоннами, примыкаетъ къ послѣднимъ постройкамъ Браманте. Своимъ путемъ Рафаэль пошелъ только въ раздѣлкѣ фасада палаццо Бранкони, сохранившагося только въ гравюрахъ. Первый этажъ его былъ украшенъ тосканскими полуколоннами, а верхніе этажи — только слуховыми окнами

Исторія искусства. III. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

1. „Галатея". Фреска Рафаэля въ виллѣ Фарнезина въ Римѣ.

По фотографіи Брауна и К° въ Дорнахѣ и Парижѣ

2. Рафаэль. Сикстинская Мадонна въ Королевской Дрезденской галлереѣ.

По фотографіи Издательства Ф. Брукмана въ Мюнхенѣ.

нившихся. Картины въ откосахъ и распалубкахъ также развертываются непосредственно на голубомъ фонѣ, и тѣмъ пластичнѣе выступаютъ фигуры и группы, больше чѣмъ въ натуральную величину. Какъ наглядно изображенъ гнѣвъ богини любви въ углу восточной узкой стороны, съ какой силой несется по воздуху посланецъ боговъ Меркурій, чтобы взять подъ стражу Психею. Четырнадцать картинъ въ распалубкахъ представляютъ, какъ показалъ Р. Фёрстеръ, тріумфъ Амура надъ богами въ болѣе легкомъ жанрѣ. Трудно допустить, чтобы Рафаэль принималъ такъ мало участія въ столь величественной, простой, равно убѣдительной и со стороны содержанія, и съ декоративной стороны общей концепціи, какъ это допускалъ Долльмайръ. Дѣйствительно, общепризнано теперь, что Рафаэль не принималъ никакого участія въ самомъ исполненіи живописи, снова выпавшемъ на долю Джуліо Романо и Пенни. Кромѣ того языкъ формъ здѣсь повсюду грубѣе, краски менѣе нѣжны, чѣмъ это было свойственно Рафаэлю. И что же! Чарующее волшебство, секретъ одного только Рафаэля, разлитое во всемъ составѣ живописи, всегда налицо въ ней.

Многочисленныя масляныя картины, выходившія при Львѣ X изъ мастерской Рафаэля въ качествѣ его собственныхъ произведеній, по большей части были исполнены Джованни-Франческо Пенни или Джуліо Романо по болѣе или менѣе законченнымъ рисункамъ или эскизамъ Рафаэля. Современники такъ были ослѣплены поразительной новизной и естественностью композицій, ихъ живописнымъ исполненіемъ, что почти не замѣчали разницы. Потомство попыталось именно здѣсь найти различія и произвести выборъ. Къ числу такихъ болѣе значительныхъ произведеній относится прославленное „Несеніе креста“ Мадридскаго музея, извѣстное подъ названіемъ „Спазимо ди Сичилія“, въ которомъ сказывается вліяніе гравюръ на мѣди Шонгауэра (т. II, стр. 636) и гравюръ на деревѣ Дюрера. Сюда же безъ колебаній слѣдуетъ отнести Святыя Семейства, большую картину архангела Михаила, портретъ Іоанны Аррагонской въ Луврѣ, такъ называемую „Жемчужину“ и „Святое Семейство подъ дубомъ“ Мадридскаго музея.

Только собственноручныя картины Рафаэля масляными красками его послѣдняго времени дѣйствительно приковываютъ къ себѣ наше вниманіе. Его портреты этого періода показываютъ близкое слѣдованіе природѣ. Именно, они своей простой и величественной композиціей, своимъ возвращеніемъ отъ пейзажныхъ къ одноцвѣтнымъ фонамъ, ясной широтой свѣтотѣни и необыкновенной одухотворенностью характеровъ обнаруживаютъ всѣ успѣхи, сдѣланные портретнымъ искусствомъ. Простыя по грудь изображенія этого рода — „Женщина въ покрывалѣ“ въ палаццо Питти, прообразъ его Сикстинской Мадонны, затѣмъ изумительный портретъ знаменитаго придворнаго Бальдассаре Кастильоне въ Луврѣ, образецъ на всѣ времена, великолѣпный живописный по самому замыслу портретъ Джуліано де Медичи въ собраніи г. Хульчинскаго въ Берлинѣ и превосходный портретъ кардинала въ Мадридской галлереѣ, принадлежащій къ самымъ зрѣлымъ произведеніямъ рафаэлевой кисти. Нѣчто новое даетъ портретъ косого ученаго Ингирами у м-съ Гарденеръ въ Бостонѣ: его

задумчивый взоръ вверхъ во время писанія выражаетъ мгновенный взглядъ. Еще въ старинномъ духѣ разработанъ его двойной портретъ государственныхъ дѣятелей Наваджеро и Беаццано въ палаццо Доріа въ Римѣ; по схваченному сходству и по живописной плавности исполненія, однако, и эта картина стоитъ уже на новой почвѣ. Этотъ рядъ заканчивается знаменитымъ портретомъ-группой папы Льва X съ кардиналами де' Росси и Джуліо де' Медичи, въ палаццо Питти (рис. ниже). Группа величественно объединена. Характеры своей убѣдительностью первые обращаютъ на себя вниманіе. Обстановка, въ родѣ настольнаго звонка, написаны по-сѣверному реалистично. Всѣ пріемы живописи, частью, быть можетъ, принадлежащіе Джуліо Романо, такъ вѣрно передаютъ вещественность всего изображеннаго, какъ въ Римѣ еще не видали въ то время.

Портретъ-группа папы Льва X и его племянниковъ Рафаэля, въ палаццо Питти во Флоренціи. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

Станковыя картины религіознаго содержанія Рафаэля въ послѣднюю пору его жизни также принадлежатъ къ самымъ совершеннымъ его произведеніямъ. Между 1513 и 1516 гг. возникъ запрестольный образъ св. Цециліи, стоящей между четырьмя святыми, находящійся въ пинакотекѣ Болоньи. Въ опущенныхъ рукахъ святая держитъ органъ и обращаетъ просвѣтленный взоръ къ небу, гдѣ музыку исполняютъ ангелы. Композиція, несмотря на контрасты положеній, оживляющіе отдѣльныя фигуры, еще строго симметрична. Живопись отличается силой, хотя и нѣсколько суха. Но благоговѣйное слушаніе небесной музыки выражено торжественно и съ настроеніемъ.

Затѣмъ послѣдовалъ запрестольный образъ для Санъ Систо въ Пьяченцѣ, „Сикстинская Мадонна", гордость Дрезденской галлереи, величайшее чудо Рафаэлевскаго искусства (табл. 6, рис. 2). Картина эта, о которой авторъ настоящей книги подробно говорилъ въ другихъ случаяхъ, есть собственно такой же запрестольный образъ, какъ всѣ другіе. Онъ представляетъ Марію съ младенцемъ

Исторія искусства. III. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

1. „Диспутъ“. Стѣнная живопись Рафаэля въ Камерѣ Печатей въ Ватиканѣ въ Римѣ.

По фотографіи Р. Мошони въ Римѣ

2. „Изгнаніе Геліодора“. Стѣнная живопись Рафаэля въ комнатѣ Геліодора въ Ватиканѣ въ Римѣ.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи

во фронтонахъ и фризомъ гирляндъ. Чередованіе плоскихъ, полукруглыхъ и треугольныхъ фронтоновъ съ окнами, вызвавшее сначала насмѣшки, несмотря на то, что оно встрѣчается уже въ древне-римскомъ искусствѣ (т. I, стр. 562), повторяется надъ окнами простого палаццо Пандольфини во Флоренціи, простыя и благородныя пропорціи котораго яснѣе всего выражаютъ свойственное Рафаэлю чувство прекраснаго. Прекрасна также по великолѣпію своего расположенія и благородству пропорцій рафаэлевская вилла Мадама (1515) близъ Рима, законченная Джуліо Романо. Сохранившаяся средняя часть ея съ галлереей въ три арки принадлежитъ къ чудесамъ архитектуры. Теодоръ Гофманъ, въ связи съ объясненіемъ именно этого зданія, обработалъ вообще архитектурную дѣятельность Рафаэля.

Затѣмъ слѣдуютъ последнія большія фрески, предпринятыя Рафаэлемъ. Въ третьей комнатѣ или станцѣ Ватикана (1514—1517) Левъ X велѣлъ изобразить дѣянія папъ, предшественниковъ его по имени. Благодаря картинѣ, представляющей пожаръ въ Борго, прекращенный Львомъ IV посредствомъ благословенія, эту комнату обыкновенно называютъ „Комнатой пожара" („Станца дель Инчендіо"). Три остальныя картины изображаютъ „Клятву Льва III", „Коронованіе Львомъ III Карла Великаго" и „Морскую побѣду" Льва IV надъ сарацинами. Въ частностяхъ здѣсь замѣтно намѣреніе снова пробудить классическую древность, подъ знамя которой Рафаэль теперь все чаще и чаще становился. Вообще въ картинахъ со священнодѣйствіями, помѣщенныхъ на оконныхъ сторонахъ, видно спокойствіе въ построеніи рядовъ фигуръ, навѣвающее скуку, а въ большихъ картинахъ съ движеніемъ такое разложеніе общаго дѣйствія на отдѣльные мотивы, которое стоитъ на переходѣ къ маньеризму. Кое что въ этой комнатѣ исполнилъ Джуліо Романо, а большую часть — Пенни.

Фрески „Зала Константина", находящагося позади рафаэлевскихъ „Станцъ", представляютъ основаніе христіанской церкви Константиномъ Великимъ. Главная картина, битва съ Максенціемъ, примыкая къ леонардовской битвѣ при Ангіари (стр. 17), стала образцомъ многихъ послѣдующихъ изображеній битвъ конницы. Рафаэль, повидимому, не нанесъ больше ни одной черты на стѣны этого зала, и только распредѣлилъ украшеніе его со своими учениками Джуліо Романо и Пенни, которые принялись за работу лишь послѣ смерти Рафаэля. Своими разметанными движеніями и холодными тонами эти картины совершенно не даютъ впечатлѣнія рафаэлевскаго искусства.

Немногимъ больше Рафаэль сдѣлалъ и для украшенія упомянутыхъ уже „Ложъ" Ватикана (1507—1519). 52 главныя картины на темы Ветхаго и Новаго Завѣта, называемыя обыкновенно „Библіей Рафаэля", заполняютъ откосы 13 крестовыхъ сводовъ. Столбы и стѣнные пилястры аркадъ пышно украшены тѣми „гротесками", которые еще Пинтуриккіо (т. II, стр. 789) заимствовалъ изъ подземныхъ „гротовъ" древне-римскихъ построекъ, скрытыхъ подъ насыпями земли. Благодаря тогдашнимъ раскопкамъ, напримѣръ въ термахъ Тита, они получили новое значеніе. Эти элементы стѣнныхъ украшеній, состоящія изъ лиственныхъ и цвѣточныхъ обрамленій, оживленныхъ различными живыми существами, изъ декоративныхъ щитовъ и орнамен-

тально развитыхъ небольшихъ картинъ, съ ихъ вазами, канделябрами и розетками, съ ихъ грифами, сатирами, тритонами и человѣческими декоративными фигурами, сочетались въ живописи и стукѣ свободно и творчески въ цвѣтистую систему украшеній, царившую столѣтія. Художникъ, взявшійся за это новое предпріятіе подъ наблюденіемъ Рафаэля, былъ Джованни-Нанни да Удине (1487—1564), воспитанный сѣверомъ Италіи и въ 1517 г. поступившій въ Римѣ къ Урбинцу. Удине, по преимуществу мастеръ писать животныхъ и пейзажи, принялъ участіе также въ украшеніи Ложъ Библіей, повсюду, гдѣ требовался ландшафтный фонъ и животныя. Во всемъ остальномъ 36 изящно рисованныхъ картинъ первыхъ девяти пролетовъ потолка, какъ полагаетъ Долльмайръ, были выполнены главнымъ образомъ Пенни, между тѣмъ какъ картины десятаго пролета и большая часть одиннадцатаго принадлежатъ флорентійцу Перинъ дель Вага (1499—1547), вступившему въ это время въ число учениковъ Рафаэля.

Непосредственнѣе всего, однако, отражаются античные образы термъ Тита въ граціозныхъ миѳологическихъ картинахъ ватиканской „ванной комнаты“ кардинала Биббіена, къ выполненію которыхъ Рафаэль вновь привлекъ Джуліо Романо наряду съ Пенни. На почвѣ христіанства затѣмъ стоятъ знаменитые „рафаэлевскіе ковры“, тканые стѣнные покровы для Сикстинской капеллы. Десять цвѣтныхъ вытканныхъ въ Брюсселѣ ковровъ, съ изображеніемъ десяти событій изъ жизни апостоловъ, были въ 1519 г. повѣшены въ капеллѣ, впослѣдствіи убраны оттуда, а затѣмъ помѣщены въ „Галлереѣ ковровъ“ Ватикана. Огромные картоны къ семи изъ этихъ композицій, принадлежащіе Соутъ-Кенсингтонскому музею, были главнѣйшія произведенія послѣдняго „великаго стиля“ нашего мастера, хотя нѣкоторые и допускали участіе учениковъ, до тѣхъ поръ, пока Долльмайръ не попытался показать, что ихъ надо считать работами, главнымъ образомъ, Пенни. Какъ бы то ни было, все же въ простой, ясной значительности образнаго повѣствованія, въ стильной величавости благородныхъ линій, въ правдивости и глубинѣ духовнаго выраженія этихъ единственныхъ въ своемъ родѣ созданій съ нами говоритъ духъ Рафаэля.

Съ какимъ мастерствомъ Рафаэль писалъ въ это время „фрески“, когда самъ брался за кисть, показываютъ его прекрасныя сивиллы надъ капеллой Киджи въ Санта Марія делла Паче въ Римѣ и еще яснѣе его волшебная богиня моря Галатея въ нижнемъ этажѣ виллы Фарнезины (табл. 6, рис. 1). Сопровождаемая тритонами, нереидами и морскими кентаврами, обворожительная богиня несется по морю на своей раковинѣ, влекомой дельфинами, амуры прицѣливаются въ нее изъ луковъ. Живописно переданная нагота является взору какъ пластика. Античное снова стало плотью и кровью. Безспорно, Рафаэль въ этомъ направленіи превзошелъ самого себя, когда собственноручно исполнилъ прославленныя фрески изъ исторіи Амура и Психеи (1516—1517) на потолкѣ и въ откосахъ сводовъ сосѣдней большой галлереи той же самой виллы. Всѣ поля были обрамлены Удине роскошными гирляндами плодовъ. Два продольныхъ поля потолка представляютъ, какъ бы на протянутыхъ коврахъ, судъ боговъ надъ Амуромъ и Психеей и свадебный пиръ вновь соеди-

между святыми — патронами храма, для котораго былъ предназначенъ. Мѣсто дѣйствія есть облачное, пронизанное свѣтомъ небо. Небесная Владычица снисходитъ на облакахъ, держа на рукѣ обнаженнаго младенца. На облакахъ же слѣва стоитъ на колѣняхъ св. папа Сикстъ II, молитвенно смотря вверхъ, а справа преклоняетъ колѣна, со смиренно опущеннымъ взоромъ, св. Варвара. Двое прелестныхъ ангельчиковъ, восхищенно смотря вверхъ, опираются спереди на край алтаря, на который папа положилъ также свою тіару. Напоенный свѣтомъ воздухъ полонъ исчезающими въ дымкѣ головками ангеловъ и серафимовъ. Всѣ движенія, объединенныя однимъ несравненнымъ ритмомъ линій, смягчены и облагорожены въ спокойномъ равновѣсіи. Новой здѣсь является та наружная беззаботность, съ которой Марія и ея младенецъ относятся другъ къ другу и, видимые зрителемъ прямо предъ собою, вперяютъ навстрѣчу ему свои взоры. У нихъ, отмѣченныхъ божественностью своего посланничества, взоры обращены, однако, болѣе внутрь себя, чѣмъ во внѣ. Несмотря на это, зрителю кажется, что они смотрятъ на него, что ради него они спускаются съ небесъ; и болѣе возвышенныхъ взоровъ, чѣмъ эти, въ которыхъ отражается вся тайна искупленія, не передавала никогда рука земного живописца. Нова также и плавная, широкая живописная манера, новы пронизанныя свѣтомъ красочныя соединенія этой единственной картины. Съ полной свободой Рафаэль владѣетъ здѣсь всѣми средствами выраженія и воображенія; и до сихъ поръ вѣрно то, что его Сикстинская Мадонна принадлежитъ къ немногимъ, истинно совершеннымъ произведеніямъ искусства, существующимъ на землѣ.

Послѣдней картиной руки Рафаэля было Преображеніе Господне на горѣ Ѳаворѣ, теперь — въ Ватиканской галлереѣ. Самъ онъ закончилъ только верхнюю часть картины, представляющую Преображеніе на горѣ, выполненное утонченной зрѣлой живописью, какъ видѣніе, когда смерть вырвала изъ его руки кисть. Нижнюю часть, представляющую напрасныя усилія апостоловъ исцѣлить безъ помощи Спасителя бѣсноватаго отрока, закончили ученики, особенно Джуліо Романо. Здѣсь композиція съ косыми пересѣченіями линій, какъ показалъ Стриговскій, захватываетъ уже задачи послѣдующаго времени барокко. Изъ этого видно, что Рафаэль былъ очень далекъ отъ удовлетворенія пріобрѣтеннымъ, а всегда ставилъ себѣ новыя цѣли и подымался все выше.

B. Средне-итальянское зодчество XVI вѣка.

Грандіозность построекъ разцвѣтшаго въ Римѣ высокаго ренессанса повела сама собой къ укрѣпленію стѣнъ и опоръ, къ предпочтенію куполовъ, бочковыхъ сводовъ и столбовъ, а также къ усиленію и упрощенію отдѣльныхъ украшеній. Рука объ руку съ этимъ шло болѣе чистое примѣненіе античнаго языка формъ, обусловленное частью лучшимъ пониманіемъ древне-римскаго писателя объ архитектурѣ Витрувія, въ честь котораго въ 1542 г. была основана въ Римѣ „Витрувіанская академія“, а частью раскопками и обмѣрами развалинъ римскихъ построекъ. Этому содѣйствовалъ новый, болѣе утонченный вкусъ къ пропорціональности и ритму расчлененій, къ благородству самыхъ

пропорцій, основанному на законахъ природы, какъ, напримѣръ, на „золотомъ сѣченіи", воплощенномъ въ человѣческомъ тѣлѣ, или же на геометрическомъ построеніи повторяющихся или чередующихся математически одинаковыхъ, но разной величины основныхъ формъ, въ родѣ тѣхъ, которыя обнародовалъ Тиршъ.

Въ строеніи церквей въ короткій промежутокъ расцвѣта господствовалъ центральный, купольный типъ, одновременно получившій новую жизнь въ Константинополѣ (т. I, стр. 777). Во дворцахъ все еще главныя части представляли дворъ съ колоннами, превращенными въ столбы и полуколонны, и фасадъ, который вначалѣ очень энергично расчленялся рѣзко выступающими, часто парными полуколоннами, но скоро сбросилъ этотъ фальшивый лѣсъ колончатой архитектуры, чтобы производить впечатлѣніе только соотношеніемъ отдѣльныхъ этажей между собой и распредѣленіемъ въ нихъ оконъ, нишъ и дверей. Окна же, двери и ниши стали обрамлять полуколоннами или пилястрами и накрывать сверху плоскими треугольными или полукруглыми фронтонами. Изъ орденовъ колоннъ тосканскій или римскій дорическій (греческаго дорическаго не знали) одно время предпочитался другимъ, вслѣдствіе чего лиственныя части, кромѣ гирляндъ въ украшеніи фризовъ, почти вовсе исчезли изъ архитектурной орнаментики. Все пришло къ спокойному равновѣсію и красотѣ массъ.

Церковь Санъ Біаджіо въ Монтепульчіано. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

Изъ переходныхъ мастеровъ Браманте (стр. 8) былъ не только величайшимъ, сдѣлавшимъ всѣ рѣшающіе шаги, но и старѣйшимъ. Самъ Джуліано да Сангалло (т. II, стр. 724), знакомый намъ среди мастеровъ ранняго ренессанса, былъ моложе его. Но уже позднѣйшее положеніе Джуліано при постройкѣ собора св. Петра и его близкое отношеніе къ Микель-Анджело показываютъ, что онъ самъ самостоятельно прошелъ переходную стадію къ высокому ренессансу, что подтверждаютъ также и его многочисленные рисунки, изученные Фабрици и находящіеся въ палаццо Барберини въ Римѣ, въ городской библіотекѣ въ Сіенѣ и въ Уффиціяхъ во Флоренціи. Онъ зарисовалъ множество древне-римскихъ зданій и составилъ рядъ проектовъ, никогда не осуществленныхъ, для роскошныхъ сооруженій, какъ, напримѣръ, для дворца Медичи въ Римѣ и для фасада Санъ Лоренцо во Флоренціи. Редтенбахеръ говоритъ даже такъ, что Джуліано, перескочивъ отъ ранняго ренессанса черезъ высокій, перешелъ сразу къ позднему ренессансу. Несомнѣнно, однако, что до высокаго ренессанса дошелъ только его братъ Антоніо да Сангалло Старшій (1455—1534), такъ какъ его церковь Санъ Біаджіо въ Монте-

1. Бартоломмео Амманати. Фасадъ со стороны парка палаццо Питти во Флоренціи.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

2. Джорджо Базари. Ворота Уффицій къ рѣкѣ Арно во Флоренціи.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

3. „Крещеніе Христово“. Скульптура Андреа Сансовино надъ восточной дверью флорентійскаго Баптистерія.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

4. „Проповѣдь Іоанна Крестителя“. Скульптура Джованни Франческо Рустичи надъ сѣверной дверью флорентійскаго Баптистерія.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

пульчіано (рис. на стр. 44), крестообразнаго купольнаго типа, выдержанная въ нижнемъ этажѣ снаружи и внутри въ дорическомъ стилѣ, является болѣе свободнымъ повтреніемъ типа церкви Мадонна-Карчери Джуліано въ Прато, а продольный корпусъ церкви Благовѣщенія въ Ареццо, благородный и выдержанный въ коринѳскомъ стилѣ, обозначаетъ переходъ отъ колончатаго строенія къ зданію со столбами. Третьимъ мастеромъ переходнаго стиля слѣдуетъ назвать знаменитаго скульптора Андреа Сансовино (1460—1529), ученика Джуліано по архитектурѣ въ концѣ XV столѣтія, перенесшаго флорентійскій ранній ренессансъ въ Португалію. Въ началѣ высокаго ренессанса онъ украсилъ свой родной городъ Монте Сансовино коринѳскими и іоническими галлереями, послѣ 1511 г. выстроилъ въ Римѣ для кардинала Антоніо дель Монте дворецъ въ стилѣ высокаго ренессанса передъ Порта дель Пополо, и, наконецъ, былъ призванъ въ Лорето для продолженія постройки собора, куполъ котораго возвелъ Джуліано да Сангалло въ 1500 г.

Ни одинъ изъ этихъ мастеровъ не могъ сравняться съ Браманте, позднеримское искусство котораго продолжало оказывать живое вліяніе въ средней Италіи. Настоящіе ученики Браманте были по большей части его помощники или послѣдователи по постройкѣ собора св. Петра. На первомъ мѣстѣ слѣдуетъ назвать Рафаэля (стр. 38). Затѣмъ послѣдовалъ выдающійся сіенецъ Бальдассаре Перуцци (1481—1537), который хотя и зарисовывалъ и измѣрялъ самостоятельно античныя зданія, но въ тѣснѣйшей зависимости отъ Браманте составилъ, напримѣръ, свой проектъ для собора св. Петра, съ перемѣщеніемъ внѣшней колоннады, обрамлявшей закругленія вѣтвей креста, во внутрь ихъ. Наиболѣе величественные собственные архитектурные планы Перуцци, находящіеся въ Уффиціяхъ, къ сожалѣнію не дождались исполненія. Между его осуществленными постройками слѣдуетъ назвать въ особенности дворцы и виллы въ Сіенѣ, Болоньѣ и Римѣ. Вазари называетъ его также строителемъ виллы Фарнезины (стр. 38), во внутренней отдѣлкѣ которой онъ во всякомъ случаѣ принималъ участіе. Все его значеніе показываетъ палаццо Массими алле Колонне (1535) въ Римѣ. Округленный фасадъ этого зданія удивительно соотвѣтствуетъ кривизнѣ узкаго переулка; съ изяществомъ отвѣчаетъ внутренней сторонѣ этого закругленія граціозный портикъ съ его живописными нишеобразными концами и его неодинаковыми пролетами между колоннъ; замѣчателенъ парадный дворъ съ его дорической колоннадой, покрытой прямымъ вѣнчающимъ карнизомъ, и съ возвышающейся надъ ней іонической лоджіей; Редтенбахеръ назвалъ его самымъ красивымъ дворомъ ренессанса. Всюду сквозитъ строго-классическая школа, но обнаруживается также и свободный живописный замыселъ мастера.

Настоящимъ ученикомъ Браманте былъ также Антоніо да Сангалло Младшій (собственно Кордіани, 1483—1546), который причисляется Вёльффлиномъ уже къ основателямъ стиля барокко вслѣдствіе особыхъ причудъ его въ духѣ времени, въ родѣ фасада съ наклономъ впередъ въ Цекка веккіа (Банко ди Спирито), дугообразно выведеннаго цоколя его палаццо Фарнезе и увеличенія числа угловъ въ рамахъ оконъ аттика его модели для собора св. Петра

въ Римѣ. Въ общемъ онъ все-таки принадлежитъ еще къ представителямъ чистаго ренессанса. Для этого слѣдуетъ только взглянуть на его изящно расчлененныя капеллы въ Санъ Джакомо дельи Спаньоли въ Римѣ и въ соборѣ въ Фолиньо, на его цѣломудренно-чистый палаццо Линотте, ранѣе приписывавшійся Перуцци. Классической въ общемъ является и его сохранившаяся деревянная модель собора св. Петра, изданная еще Летарульи. Расчлененная снаружи на дорическіе, іоническіе и коринѳскіе этажи, она внутри удерживаетъ центральное расположеніе, но прибавляетъ спереди пристройку, въ видѣ фасада, слабо вяжущуюся съ такимъ планомъ. Главная свѣтская постройка его — упомянутый уже палаццо Фарнезе (послѣ 1534 г.), имѣетъ поверхность фасада, испещренную гранями рустики, съ воротами въ рустику, но уже безъ расчлененія посредствомъ пилястровъ, а лишь при посредствѣ оконъ, очень близко пробитыхъ одно подлѣ другого, при чемъ въ обоихъ верхнихъ этажахъ онѣ обрамлены колонками и покрыты плоскими треугольными полукруглыми фронтонами. Мощный вѣнчающій карнизъ, которымъ Микель-Анджело увѣнчалъ его, отлично объединяетъ все зданіе. Живописенъ дорическій входной портикъ съ тремя галлереями, украшенными въ сводахъ кассетами, величественъ колончатый дворъ, украшенный внизу дорическими, а вверху іоническими колоннами (рис. на стр. 49). Нижніе классическіе этажи его получили своеобразное и выразительное завершеніе лишь благодаря надстроенному Микель-Анджело третьему этажу.

Джуліо Пиппи, прозванный Джуліо Романо (1492—1546), сталъ ученикомъ Рафаэля также въ архитектурѣ. Изъ римскихъ дворцовъ его палаццо Маккарани расчлененъ по образцу болѣе позднихъ дворцовъ Браманте и Рафаэля (стр. 9 и 38). Болѣе рѣзко онъ опредѣлился въ Мантуѣ, куда переселился въ 1525 г. Его собственный домъ здѣсь — простое зданіе въ рустику, съ плоскими дугообразными фронтонами на окнахъ; великолѣпна его отдѣлка зала во дворцѣ герцоговъ Гонзага, впечатлѣніе чего-то грубаго и сильнаго производитъ его палаццо дель Тé, широко раскинутый герцогскій загородный замокъ, рустиковая броня котораго, кажется, ничуть не смягчается дѣлящими ее дорическими пилястрами. Прекраснѣйшимъ архитектурнымъ созданіемъ высокаго ренессанса считается по праву большая, открытая въ сторону сада средняя галлерея съ ея широкими полуциркульными пролетами, между которыми — мотивъ, быстро ставшій излюбленнымъ — каждая пара колоннъ соединена короткимъ, прямымъ вѣнчающимъ карнизомъ. Классическимъ смотритъ также продольный корпусъ собора въ Мантуѣ, богатый колоннами, но оригинальнѣе продольный корпусъ Санъ Бенедетто, устои средняго нефа котораго повторяютъ упомянутый уже мотивъ арочныхъ пролетовъ съ двойными колоннами.

Обращаясь къ средней Италіи, видимъ, какъ въ Пезаро, подъ руками живописца Джироламо Дженга (1476—1551), въ качествѣ архитектора, продолжавшаго направленіе Ловраны (т. II, стр. 725), но въ духѣ Браманте, не только возникаетъ церковь Іоанна Крестителя зальной системы, крытая бочковыми сводами, но и выростаютъ великолѣпныя пристройки палаццо

Префеттиціо Ловраны, но что важнѣе, на склонѣ горы является вилла Имперiале, великолѣпная урбинская усадьба въ стилѣ высокаго ренессанса, которую, благодаря изслѣдованiямъ Тоде, Гронау и Пацака, слѣдуетъ ставить въ центрѣ итальянскихъ виллъ золотого времени. Особенно типичны внутреннiя живописныя украшенiя этой виллы, какъ особый родъ внутренней живописной декорацiи, раздвигающей перспективныя пространства, и въ то же время какъ родоначальницы декоративной итальянской ландшафтной живописи, въ родѣ декорацiй Перуцци въ одной изъ верхнихъ залъ виллы Фарнезины въ Римѣ.

Во Флоренцiи постройки Баччiо д'Аньоло Бальони (1462—1543) особенно убѣждаютъ въ томъ, какъ долго мѣстный духъ ранняго ренессанса жилъ въ болѣе совершенныхъ формахъ высшаго расцвѣта. Таковъ, напримѣръ, его палаццо Бартолини, расчлененный только нишами и окнами съ полукруглыми въ видѣ сегмента и треугольными фронтонами.

Дворъ палаццо Массими алле Колонне въ Римѣ, Перуцци. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренцiи.

Брамантовскiй высокiй ренессансъ развертываетъ свои крылья еще въ рядѣ зданiй средне-итальянскаго зодчества, которыхъ строителей мы не можемъ перечислять. Къ типу центральныхъ купольныхъ храмовъ принадлежитъ церковь Санта Марiя делла Консолацiоне въ Тоди (1508—1524). Въ планѣ она имѣетъ четыре одинаково закругленныхъ вѣтви креста, и снаружи болѣе удачно расчленена, чѣмъ внутри. Напротивъ, церковь Мадонны въ Монджовино близъ Паникале (1524—1526) только внутри достигаетъ полной законченности. Изъ продольныхъ церквей этого стиля соборъ въ Фолиньо отличается чистотой плана шестиквадратнаго латинскаго креста. Изъ дворцовъ подобнаго рода палаццо Угуччони во Флоренцiи, ранѣе считавшiйся за Рафаэлемъ, развертываетъ надъ раздѣланнымъ рустикой первымъ этажемъ еще два этажа, нижнiй, украшенный iоническими, и верхнiй — коринѳскими двойными колоннами. Палаццо Спада въ Римѣ имѣетъ важное значенiе, такъ какъ, несомнѣнно, примыкаетъ къ палаццо Бранкони Рафаэля. Первый этажъ выдержанъ въ рустикѣ, но въ верхнихъ этажахъ архитектоническое расчлененiе замѣнено пластическими украшенiями, связками фруктовъ и нишами съ фронтонами и карiатидами. Именно здѣсь возвѣстило о себѣ преобразованiе вкуса.

Ясное равновѣсiе художественнаго творчества держится обыкновенно не долѣе одной человѣческой жизни, — это лежитъ глубоко въ органическихъ

законахъ историко-художественнаго развитія. Новому поколѣнію остается только или слѣдовать новымъ цѣлямъ или отдаться обычному застою. Счастьемъ для дальнѣйшаго развитія средне-итальянской архитектуры было то, что стремленіе ко все большей мощи и односторонности, и вмѣстѣ съ тѣмъ къ освобожденію отъ старой схемы, олицетворилось здѣсь въ такой могучей художественной личности, какъ Микель-Анджело, хулители котораго недостойны развязать ремень его башмака.

Итальянское зодчество второй половины XVI столѣтія, или даже до 1580 г., считается нѣкоторыми (напр. Як. Буркгардтомъ и Дурмомъ) за время великихъ теоретиковъ, другими (напр. Корн. Гурлиттомъ) за поздній ренессансъ, тогда какъ Вёльффлинъ стремился показать, что выраженіе „поздній ренессансъ“ могло бы подходить для верхей Италіи, но не для Рима, гдѣ это движеніе подъ вліяніемъ Микель-Анджело сразу перешло въ стиль барокко. Трудъ Ригля примыкаетъ къ этому же воззрѣнію, но Шмарсовъ счелъ необходимымъ установить, что стиль барокко, называемый обыкновенно „живописнымъ“, въ первое время его развитія, здѣсь насъ интересующаго, слѣдуетъ называть скорѣе пластическимъ, вслѣдствіе стремленія его къ болѣе объединяющему, органически замкнутому расчлененію поверхностей и склонности развивать ихъ въ высоту (извѣстное „стремленіе въ высь“).

Въ римской церковной архитектурѣ постройки центральнаго типа снова превратились въ продольныя, съ высокимъ куполомъ на мѣстѣ средневѣкового „средокрестія“, по преимуществу въ однонефныя постройки зальной системы, съ капеллами по продольнымъ сторонамъ, обрамленными системой пилястровъ и арками, которыя открываются въ высокую залу, крытую бочковыми сводами, украшенными кассетами. Планъ нижняго основанія былъ упрощенъ съ цѣлью его объединенія. Только масса стѣнъ, какъ таковая, оживлена отступающими назадъ и выступающими частями. Снаружи, кромѣ купола, только двухъярусный фасадъ съ фронтономъ, расчлененный пилястрами, достигъ художественнаго выраженія. Болѣе узкій верхній этажъ, который скоро самостоятельно выросъ надъ среднимъ нефомъ, по примѣру Санта Марія Новелла во Флоренціи (т. II, стр. 725), сталъ соединяться разнообразными бокобыми волютами съ болѣе широкимъ первымъ этажемъ. Безпокойство фасадовъ, лозунгъ которыхъ — сила и движеніе, умѣряется спокойствіемъ высокаго купола. Всѣ отдѣльныя расчлененія тѣснѣе чѣмъ раньше соединились съ корпусомъ стѣнъ, которыя кажутся точно отлитыми изъ однородной массы. Внутри храмовъ колонны и полуколонны совершенно уступаютъ мѣсто столбамъ съ пилястрами или пучковымъ пилястрамъ, а снаружи, не говоря о колоннахъ порталовъ, — мощнымъ пилястрамъ, которые соединяются со стѣнами посредствомъ отступающихъ назадъ полупилястровъ. Дорическій орденъ постепенно уступаетъ мѣсто коринѳскому и композитному. Аканѳъ капителей постепенно разлагается и закругляется до неузнаваемости. Профили цоколей и карнизовъ пріобрѣтаютъ изогнутыя и закругленныя части; края каменныхъ щитовъ и рамы „картушей“ (cartocci), ставшіе вмѣстѣ съ гирляндами и связками фруктовъ главными элементами барочнаго орнамента, начинаютъ такъ

мягко изгибаться и завиваться, какъ будто это застыла легко-текущая жидкость. Боковыя колонны или пилястры оконъ съ фронтонами и нишъ иногда превращаются, какъ въ Лаврентіанской библіотекѣ Микель-Анджело (стр. 26), въ столбы, которые книзу утончаются на подобіе гермъ или совсѣмъ отпадаютъ, чтобы дать мѣсто консолямъ подъ фронтонами. При этомъ плоскіе, дугообразные фронтоны иногда прихотливо разметываются, плоскіе треугольные фронтоны часто не только въ своихъ основныхъ линіяхъ, но и въ верхней части раскрываются и получаютъ изломъ. „Стремленію въ высь“ отвѣчаетъ стремленіе къ центру, который раздѣлывается все богаче и выдвигается на первый планъ при посредствѣ мощно расчлененнаго и выдающагося впередъ портала.

Дворъ палаццо Фарнезе въ Римѣ. По фот. братьевъ Алинари во Флоренціи. Къ стр. 46.

Римскіе дворцы этого перваго барочнаго времени отличаются отъ дворцовъ высокаго ренессанса въ особенности своими фасадами, которые теперь, если оставить въ сторонѣ главный входъ, почти никогда ужъ не расчленяются пилястрами или полуколоннами, такъ какъ часто покрываются цѣликомъ известкой, между тѣмъ какъ двери, окна и ниши испытываютъ тѣ же самыя измѣненія, что и церковные фасады. Свободнѣе и живописнѣе развернулись загородныя и на ближнихъ горахъ виллы. Уже необходимость приспособленія къ пейзажу мѣстности и къ разбивкѣ садовъ привело къ болѣе свободной распланировкѣ, что часто было источникомъ ихъ особой прелести. Это было время возникновенія многихъ изъ тѣхъ знаменитыхъ виллъ окрестностей Рима, которыя теперь, послѣ болѣе чѣмъ трехсотлѣтней жизни ихъ садовъ, кажутся еще прекраснѣе, чѣмъ онѣ могли казаться тогда.

Архитекторы, принявшіе участіе въ возникновеніи новаго стиля въ Римѣ, большею частью были не римскіе уроженцы, и даже не средне-итальянскіе, а сѣверно-итальянскіе, въ Римѣ, однако, развившіе свои способности. Къ числу этихъ, ставшихъ римлянами архитекторовъ, „великихъ теоретиковъ“, принадлежитъ, между прочимъ, Джакомо Бароцци изъ Виньолы Моденской области (1507—1573; книга Виллиха), сочиненіе котораго о „пяти“ орденахъ колоннъ (1560) стало давать тонъ въ смыслѣ слѣдованія Витрувію, хотя самъ Виньола, какъ ученикъ Микель-Анджело и какъ его преемникъ по постройкѣ собора Петра (1564—1573), принадлежалъ къ мастерамъ, принимавшимъ участіе въ рожденіи свободнаго стиля барокко. Къ его раннимъ римскимъ пред-

пріятіямъ (начиная съ 1550 г.) принадлежитъ его участіе въ возведеніи дворца папы Юлія III „Винья“, сильно ограниченное Вазари, приписавшаго себѣ большую долю участія.

Главное зданіе по направленію ко двору образуетъ великолѣпно расчлененный полукругъ, между тѣмъ какъ фасадъ прямо на улицу, выстроенный несомнѣнно Виньолой, напоминаетъ еще его раннія постройки въ Болоньѣ. Оконные фронтоны нижняго этажа показываютъ уже ломанную основную линію. Капелла св. Андрея, построенная Виньолой у Понте Молло, состоитъ изъ четыреугольника, украшеннаго снаружи и внутри коринѳскими пилястрами: овальный куполъ надъ нимъ обнаруживаетъ уже духъ новаго времени. Изъ свѣтскихъ построекъ его замокъ Капраролы близъ Витербо, похожій на крѣпость, Гурлитъ вполнѣ правильно считаетъ за его главное произведеніе, навѣянное путевыми впечатлѣніями во Франціи. Снаружи онъ представляетъ угрюмаго вида пятиугольникъ, а внутри образуетъ круглый дворъ въ два этажа, великолѣпно раздѣланныхъ, при чемъ нижній этажъ облицованъ рустикой въ дорическомъ духѣ, а верхній — галлереями съ арками, лежащими на іоническихъ пилястрахъ. Въ 1564 г., какъ руководитель постройки собора св. Петра, онъ закончилъ на крышѣ его оба боковые купола, готовые уже ранѣе, но въ болѣе красивомъ видѣ, съ бóльшимъ стремленіемъ вверхъ ихъ фонарей, и окружилъ ихъ болѣе мощнымъ вѣнцомъ колоннъ, чѣмъ показанный на модели Микель-Анджело. Его главная церковная постройка, ставшая типичной для всего времени барокко, была церковь Іисуса въ Римѣ (послѣ 1568 г.), образецъ строенія указаннаго ранѣе продольнаго типа, со стройнымъ куполомъ, расчлененнаго снаружи и внутри коринѳскими пилястрами. Переходъ отъ болѣе узкаго верхняго этажа къ болѣе широкому нижнему на выступающемъ двухъэтажномъ фасадѣ Виньолы, сохранившемся лишь въ чертежѣ, образуется посредствомъ слегка изогнутыхъ опоръ подкосовъ. Округлые плоскіе фронтоны оконъ и портала, однако, уже раздвоены щитами въ рамкахъ.

Ученикъ Виньолы Д ж а к о м о д е л л а П о р т а, по Бальоне римлянинъ (1541—1608), пріобрѣлъ вѣчную славу какъ строитель собора св. Петра съ 1573 г. тѣмъ, что закончилъ выполненіе главнаго купола Микель-Анджело, наружныхъ очертаній котораго онъ вовсе не измѣнилъ, какъ это утверждали. Его фасадъ церкви Санта Катерина де' Фунари (1564) можетъ еще считаться почти чистымъ произведеніемъ высокаго ренессанса, а фасадъ его церкви Іисуса, построенной (послѣ 1573 г.) Виньолой, въ деталяхъ производитъ впечатлѣніе не болѣе барóчнаго, чѣмъ проектъ самого Виньолы. Характерны мощныя соединительныя валюты между этажами, характерно двойное обрамленіе главной двери, двойнымъ пилястрамъ которой отвѣчаетъ также двойной, снаружи закругленный, а внутри треугольный плоскій фронтонъ; характерны, наконецъ, также болѣе богатые извивы карниза. Его маленькая церковь Санъ Мартино аи Монти (1579) въ своей цѣломудренной крѣпости стоитъ еще почти на классической почвѣ. Но его фасадъ Санъ Луиджи де' Франчези (1589) показываетъ выразительное „стремленіе въ высь“ барокко. Верхній этажъ, зани-

мающій всю ширину нижняго, не только выше послѣдняго, но поднимается въ пышномъ великолѣпіи даже надъ кровлей церкви.

Изъ свѣтскихъ построекъ Джакомо делла Порта дворъ „Сапіенца“ знаменитъ своими благородными аркадами на столбахъ, палаццо Киджи представляетъ интересный примѣръ сближающихся къ срединѣ оконъ съ очень незначительными простѣнками, а его вилла Альдобрандини (Боргезе) во Фраскати (1598—1603) не только своимъ живописнымъ расположеніемъ, но и массой барочныхъ частностей возвѣщаетъ переходъ къ XVII столѣтію. Знамениты также его римскіе фонтаны, для которыхъ, какъ для его украшеннаго черепахами фонтана Тартаруге (1585), такъ и для роскошнаго фонтана на Піацца Арачели (1584 г.), для группъ между верхней чашей и нижнимъ бассейномъ понадобилось участіе скульпторовъ.

Фасадъ Санъ Луиджи де' Франчески въ Римѣ. По фотогр. Д. Андерсона въ Римѣ

Главнымъ ученикомъ Джакомо делла Порта считается ломбардецъ Мартино Лунги, возведшій башню дворца сенаторовъ на Капитоліи въ 1579 г. и только къ концу столѣтія выполнившій самое мастерское свое произведеніе — церковь Санта Марія делла Валичелла, языкъ формъ которой опирается на предписанія и примѣръ Виньолы. Его главная свѣтская постройка это палаццо Боргезе (съ 1590 г.), дворъ котораго съ арочными пролетами, снова легшими на двойныя колонны, внизу дорическія, вверху іоническія, еще развертываетъ все очарованіе высокаго ренессанса. Подражателемъ Виньолы является римлянинъ Пьетро-Паоло Оливіера (1551—1599). Его прекрасная церковь Сантъ Андреа делла Валле непосредственно примыкаетъ къ церкви Іисуса Виньолы. Противниками всей этой школы считаются такіе мастера, какъ неаполитанецъ Пирро Лигоріо (ум. въ 1580 г.), творецъ виллы Піа (1560), построенной въ рафаэлевскомъ стилѣ въ садахъ Ватикана, затѣмъ Аннибале Липпи, строитель увѣнчанной башней виллы Медичи на

Монте Пинчіо (1590), садовая сторона которой своей богатой галлереей съ двойными іоническими колоннами, передѣленной посрединѣ высокой полуциркульной аркой, и богатствомъ украшеній, распредѣленныхъ по всѣмъ этажамъ, стоитъ въ намѣренномъ контрастѣ съ другой очень простой стороной, обращенной на улицу.

Въ концѣ этого ряда зодчихъ стоитъ Доменико Фонтана съ озера Комо (1543—1607), помощникъ Джакомо делла Порта при окончаніи купола собора св. Петра, на верху котораго онъ прибавилъ въ 1598 г. фонарь Микель-Анджело. Онъ принадлежалъ, такимъ образомъ, къ числу римскихъ преемниковъ Микель-Анджело, Виньолы и делла Порта и въ ихъ направленіи съ нѣсколько холоднымъ величіемъ выполнилъ рядъ великолѣпныхъ построекъ. Извѣстна его стремящаяся вверхъ купольная четыреугольная капелла (дель Презепіо) при Санта Марія Маджоре въ Римѣ, знаменита его двухъэтажная галлерея (лоджія) въ Латеранѣ, съ аркадами, легшими внизу на тосканскіе пилястры, а вверху на коринѳскіе, снабженная двойными пилястрами по угламъ; привлекательна архитектура нижняго основанія для фонтана Аква Паола, несомнѣнно выполненная по проекту его старшаго брата Джованни Фонтана (1540—1614), напоминающая тріумфальную арку и, въ противоположность пластически задуманнымъ фонтанамъ делла Порты, открывающая серію архитектурныхъ фонтановъ Рима. Наконецъ, Фонтана былъ приглашаемъ участвовать въ постройкахъ всѣхъ большихъ дворцовъ въ Римѣ, которые тогда воздвигались или достраивались въ Ватиканѣ, Латеранѣ и Квириналѣ, наконецъ даже (1600) въ королевскомъ замкѣ въ Неаполѣ. Однако, какъ ни мощны всѣ эти постройки, въ художественномъ отношеніи онѣ насъ не воодушевляютъ. Ригль правильно указалъ, что „семейство съ озера Комо“ — Лунги и Фонтана съ ихъ классическими наклонностями внесли нѣкоторый застой въ движеніе барокко.

Внѣ Рима, въ средней Италіи, для дальнѣйшаго развитія особенно важна Флоренція. Здѣсь Бартоломмео Амманати (1511—1592), съ 1550 г. примкнувшій въ Римѣ къ Виньолѣ, а съ 1556 г. снова работавшій во Флоренціи, построилъ прекрасный трехпролетный мостъ „делла Тринитà“, и кромѣ многихъ дворцовъ, поражающихъ своими окнами, свободно и вмѣстѣ строго изобрѣтенными въ формахъ ранняго барокко, создалъ прежде всего внушительный садовый фасадъ палаццо Питти (табл. 7, рис. 1), производящій нѣсколько тяжелое, но вмѣстѣ съ тѣмъ крайне сильное впечатлѣніе своей рустикой, расположенной надъ полуколоннами обоихъ этажей. Здѣсь же, затѣмъ, истинный ученикъ Микель-Анджело, Джордо Вазари изъ Ареццо (1511—1574), составитель знаменитыхъ біографій художниковъ (съ 1560 г.), возвелъ классическое зданіе Уффицій съ его великолѣпной галлереей на дорическихъ столбахъ и колоннахъ, высокой аркой, открывающейся на рѣку Арно (табл. 7, рис. 2). Цѣнной въ художественномъ отношеніи является также церковь Аббадіа де' Кассинензи (1550), выстроенная и богато украшенная колоннами въ духѣ свойственномъ Вазари въ его родномъ городѣ Ареццо. Во Флоренціи его направленіе продолжалъ Бернардо Буонталенти (1536—1608). Зна-

ченіе Буонталенти для выработки стиля барокко во Флоренціи очертилъ Гурлиттъ. Всюду онъ стремится замѣнить старыя отдѣльныя формы утонченными формами своего собственнаго изобрѣтенія. Уже въ Уффиціяхъ есть окна, округлые плоскіе фронтоны которыхъ раздѣлены пополамъ и соединены въ обратную сторону съ основаніями перпендикуляровъ въ серединѣ. Въ палаццо Нонфинито (теперь зданіе телеграфа) есть капители, составленныя изъ развѣшанныхъ матерій и ремней, облекающихъ маски; самыя удивительныя причуды Буонталенти никогда не производятъ страннаго впечатлѣнія, а напротивъ, дѣйствуютъ какъ нѣчто очень утонченное, проникнутое индивидуальной силой. Большое вліяніе, оказанное имъ на Флоренцію, ясно выступаетъ лишь въ XVII столѣтіи.

C. Средне-итальянская скульптура XVII столѣтія

Развитіе скульптуры XVI вѣка изъ формъ XV столѣтія совершалось въ томъ же направленіи, какъ и въ остальныхъ искусствахъ. Новое направленіе у скульпторовъ, однако, не говоря объ единственномъ, превосходящемъ всѣхъ, Микель-Анджело, не было такъ ясно, какъ у архитекторовъ и живописцевъ. Свѣтъ, пролитый созданіями Буонарроти, оставлялъ всѣхъ прочихъ скульпторовъ въ тѣни или ослѣплялъ ихъ. Тяготѣніе высокаго ренессанса къ усиленію формъ въ скульптурѣ, имѣющей дѣло по преимуществу съ изображеніемъ человѣка какъ таковаго, очень легко привело къ удаленію отъ нормъ природы; стремленіе упрощать формы, однако, съ трудомъ мирилось съ желаніемъ выразить рѣзче контрасты въ направленіяхъ движеній; стремленіе выдѣлять существенное приводило именно здѣсь къ пустому обобщенію. Даже болѣе тѣсное сближеніе съ античнымъ искусствомъ выразилось скорѣе въ огрубѣніи, чѣмъ въ утонченности языка формъ, такъ какъ на первыхъ порахъ были извѣстны лишь очень немногія мастерскія произведенія древней пластики. Въ особенную зависимость отъ рельефовъ римскихъ саркофаговъ съ ихъ чрезмѣрной сложностью и тяжеловѣсностью сталъ новый тогда рельефный стиль съ фигурами передняго плана почти округлаго рельефа.

Такъ какъ добытыя раскопками античныя статуи теряли въ сырой землѣ свою былую раскраску, то пренебреженіе ко всякимъ цвѣтнымъ добавленіямъ, кромѣ пластики въ глинѣ, стало правиломъ, которое старались эстетически оправдать ученіемъ о чистыхъ границахъ между искусствами. Область сюжетовъ скульптуры въ первой половинѣ XVI столѣтія, вслѣдствіе ея тѣсной близости къ антику, еще не расширилась привлеченіемъ миѳологическихъ изображеній въ такой мѣрѣ, какъ можно было ожидать, за исключеніемъ все же искусства Микель-Анджело. Лишь во второй половинѣ XVI столѣтія старые языческіе боги получили снова и въ большихъ размѣрахъ самостоятельную пластическую жизнь. Примѣръ Микель-Анджело, замѣнившаго видимую индивидуальность человѣка своей собственной, повелъ въ пластическомъ портретѣ назадъ, въ обратную сторону, и пластика стала теперь уступать охотнѣе эту область болѣе гибкой живописи. Именно, въ скульптурѣ лѣто полнаго совершенства было еще короче, чѣмъ въ другихъ искусствахъ. Такъ

какъ Микель-Анджело былъ и хотѣлъ быть прежде всего ваятелемъ, то само собой понятно, что за нимъ пошли по преимуществу скульпторы. Исторія средне-итальянскихъ скульпторовъ XVI столѣтія, большинство которыхъ, подобно Микель-Анджело, были флорентійцами, или же тосканцами, есть въ то же время исторія вліянія Микель-Анджело. Мы начнемъ свой обзоръ, однако, съ тѣхъ мастеровъ, которые по крайней мѣрѣ въ своей молодости развивались независимо отъ его мощи.

Важные труды Вильгельма Боде и Марселя Реймона отлично помогутъ намъ составить понятіе о тосканской пластикѣ высокаго Ренессанса. Болѣе правильнымъ воззрѣніемъ на искусство надгробныхъ памятниковъ этого времени мы обязаны роботѣ Бургера.

Джуліано да Сангалло (стр. 44) едва ли, повидимому, владѣлъ рѣзцомъ, но во всякомъ случаѣ онъ самъ создалъ проекты для фигурной части своихъ произведеній въ области прикладной архитектуры. Медальоны и фризы обрамленій съ арабесками во вкусѣ ренессанса на обрамленіяхъ нишъ надгробныхъ памятниковъ Франческо и Неры Сассетти въ Санта Тринита во Флоренціи, на которыхъ вмѣсто лежачихъ фигуръ находится лишь рѣзкіе профили усопшихъ, по своему языческому складу и языку формъ являются заимствованными отъ рельефовъ римскихъ саркофаговъ. На той же почвѣ стоитъ скульптурное украшеніе его палаццо Гонди (1495) во Флоренціи, между тѣмъ какъ его главный алтарь (1508) въ Мадонна де' Карчери въ Прато подчиняетъ христіанскія преданія новому пониманію формъ.

Джуліано да Сангалло былъ сначало рѣзчикомъ по дереву и архитекторомъ (т. II, стр. 755), а его преемникъ Андреа Контуччи, прозванный Сансовино (1460—1529), недавно изученный Шенфельдомъ, Маучери и Бургеромъ, былъ опытнымъ скульпторомъ изъ школы Поллайюоло (т. II, стр. 746). Произведенія его ранняго флорентійскаго времени, въ родѣ его раскрашеннаго терракотоваго алтаря въ Санта Кіара въ Монте Сансовино, его родномъ городѣ, являются еще произведеніями послѣднихъ стадій ранняго ренессанса. Что онъ сдѣлалъ во время своего пребыванія въ Португаліи (1491—1499), довольно трудно опредѣлить. Когда около 1500 г. онъ снова взялся за свою работу во Флоренціи, то немедленно рядомъ съ Микель-Анджело явился представителемъ новаго направленія. Его мраморная группа „Крещенія Господня“ (табл. 7, рис. 3) надъ восточной дверью Гиберти въ баптистеріи во Флоренціи (т. II, стр. 732) считается скульптурой чистѣйшаго флорентійскаго высокаго ренессанса. Начатая около 1502 г., она была закончена лишь десятки лѣтъ спустя Винченцо Данти, такъ какъ Ангелъ былъ прибавленъ въ XVIII столѣтіи. Христосъ и Іоаннъ Креститель, протянутой правой рукѣ котораго съ крещальной чашей отвѣчаетъ въ смыслѣ контраста его выступающая лѣвая нога, принадлежатъ дѣйствительно къ классическимъ произведеніямъ того времени. Почти нагая фигура Спасителя, стоящаго со сложенными на груди руками и опущенными глазами, съ такими полными достоинства формами, особенно отличается непосредственностью художественнаго воззрѣнія. Такъ какъ каждая изъ двухъ фигуръ стоитъ на особомъ пьедесталѣ, о настоя-

щей группѣ, конечно, еще не можетъ быть и рѣчи. Родственны имъ фигуры Іоанна Крестителя и Мадонны (1503) въ соборѣ Генуи, прекрасныя, но обвѣянныя еще легкой строгостью мраморныя изваянія.

Въ Римѣ, его мѣстопребываніи около 1504 г., онъ выполнилъ для Юлія II оба большихъ стѣнныхъ надгробныхъ памятника въ хорѣ Санта Марія дель Пополо, стоящую налѣво гробницу кардинала Асканіо-Марія Сфорца въ 1505 г., направо — гробницу Джироламо Бассо делла Ровере въ 1507 г. Оба принадлежатъ къ роду тѣхъ флорентійскихъ надгробныхъ памятниковъ въ стѣнныхъ нишахъ, которые въ Римѣ обрамлялись архитектоникой настоящихъ тріумфальныхъ арокъ. Ихъ мощная архитектура слѣдуетъ уже стилю XVI столѣтія; въ богатыхъ украшеніяхъ арабесками, покрывающихъ ихъ

Благовѣщеніе, рельефъ Андреа Сансовино въ Каза Санта въ Лорето. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

колонны, цоколи и фризы, слышны еще отголоски кваттроченто. Стоящія въ боковыхъ нишахъ „добродѣтели" и сидящія выше на вѣнчающихъ карнизахъ, равно какъ и статуя всемогущаго Бога среди ангеловъ, увѣнчивающая средній аттикъ, обнаруживаютъ свободный и чистый языкъ формъ новаго направленія, но лишены творческаго духа. Мраморныя изваянія обоихъ князей церкви, дремлющихъ подъ средними арками на своихъ саркофагахъ въ полусидячихъ позахъ, разсчитанныхъ на контрастъ положеній, указываютъ на переходъ отъ простоты эпохи расцвѣта къ намѣренности времени упадка. Асканіо Сфорца вѣдь хотя и спитъ, но поддерживаетъ голову правой, опертой на локоть, рукой.

Изъ остальныхъ римскихъ произведеній Сансовино, мраморная группа св. Анны съ Богоматерью и младенцемъ въ Сант' Агостино, въ которой часто порицали старую морщинистую голову Анны, станетъ понятнѣе, если ее разсматривать въ смыслѣ входящихъ тогда въ обычай изображеній „трехъ возрастовъ жизни", между тѣмъ какъ группа въ тимпанѣ надъ входной дверью въ Санта Марія делл' Анима, вновь справедливо приписанная Маучери нашему мастеру,

сама по себѣ простая, изображаетъ блаженныя души, молитвенно склоняющіяся передъ Богоматерью, въ духѣ новаго времени въ видѣ нагихъ людей.

Послѣднія произведенія Андреа принадлежатъ собору въ Лорето, куда онъ переселился въ 1513 г., и гдѣ продолжалъ жить до 1529 г., когда наканунѣ смерти возвратился въ свой родной городъ. Задача украсить ниши собора въ Лорето фигурами царей, пророковъ и сивиллъ, наподобіе Каза Санта Браманте, а ея большіе простѣнки рельефными изображеніями изъ жизни Маріи, потребовала привлеченія многочисленныхъ сотрудниковъ, изъ которыхъ слѣдуетъ назвать тосканцевъ Франческо Сангалло, Раффаэлло да Монтелупо и Никколо Периколи, прозваннаго Триболо. Къ числу прекраснѣйшихъ, хотя и нѣсколько перегруженныхъ, задуманныхъ въ настоящемъ живописномъ стилѣ рельефовъ, принадлежитъ Благовѣщеніе, на которомъ Дѣва Марія почти непроизвольно поворачивается къ ангелу, а надъ нимъ среди небесныхъ силъ несется самъ Богъ-Отецъ въ движеніи, которое достаточно ясно напоминаетъ Всевышняго въ плафонѣ Микель-Анджело. Кромѣ этого рельефа Андреа собственноручно исполнилъ также рельефъ Поклоненія пастырей, а въ исполненіи другихъ, повидимому, только принималъ участіе. Въ фигурахъ пророковъ и сивиллъ въ нишахъ также отражается сильное вліяніе описанныхъ уже картинъ плафона Сикстинской капеллы, передъ которымъ не могли устоять ни друзья, ни враги.

Изъ мастеровъ того же направленія, явившихся рядомъ съ Сансовино, его ближайшіе сверстники Андреа Ферручи изъ Фьезоле и Баччіо да Монтелупо не могутъ идти съ нимъ въ сравненіе. Изъ болѣе молодого поколѣнія выдѣляется уже своею производительностью Джованни-Франческо Рустичи (1474—1554), ученикъ Верроккіо и Леонардо да Винчи. Его бронзовая группа Проповѣди Іоанна Крестителя надъ сѣверной дверью Флорентійскаго баптистерія (табл. 7, рис. 4) имѣетъ Іоанна Крестителя посерединѣ, а фарисея и левита по сторонамъ его, еще на отдѣльныхъ круглыхъ пьедесталахъ. Внутреннее единство группы еще сохранено, при чемъ три отдѣльныя фигуры выполнены свободно и жизненно, а выраженіе лицъ и позы, съ которыми слушатели нехотя, но неодолимо вслушиваются въ рѣчь, равно какъ и жесты серьезной и захватывающей рѣчи Іоанна, кажутся убѣдительными.

Сверстникъ Рустичи Бенедетто Ровеццано (около 1474—1554), несмотря на несовершенство его фигурныхъ работъ, напримѣръ однообразныхъ рельефовъ надгробнаго памятника св. Гвальберта въ Національномъ музеѣ во Флоренціи, все же является смѣлымъ новаторомъ въ области орнамента. Старые мотивы онъ обрабатываетъ съ большей силой и одновременно съ болѣе рѣзкой свѣтотѣнью, чѣмъ его предшественники; новыми мотивами для него служатъ черепа и оружіе, напримѣръ на саркофагѣ Оддо Альтовити въ церкви Апостоловъ во Флоренціи. Наконецъ, флорентіецъ Лоренцетто (ум. въ 1541 г.), на котораго надо смотрѣть какъ на ученика Рафаэля, пріобрѣлъ больше славы исполненіемъ чистыхъ по формамъ эскизовъ Рафаэля (стр. 31) къ мраморному Іонѣ, выходящему изъ чрева китова, и къ бронзовому рельефу Бесѣды Христа съ самарянкой въ капеллѣ Киджи въ Санта-Марія дель Пополо въ Римѣ, чѣмъ своими собственными слабыми произведеніями.

Настоящимъ ученикомъ Андреа Сансовино былъ флорентіецъ Якопо Татти (1486—1570), названный по фамиліи мастера Якопо Сансовино. Поселившись въ 1527 г. въ Венеціи, онъ быстро сталъ во главѣ архитектуры и скульптуры города лагунъ, гдѣ мы съ нимъ своевременно встрѣтимся. Въ предшествующую флорентійскую и римскую эпоху онъ сначала примкнулъ къ Андреа, а затѣмъ, подъ вліяніемъ Микель-Анджело и антиковъ, развился въ искуснаго зодчаго и опытнаго скульптора. Замѣчательно то, что именно онъ сдѣлалъ копію въ бронзѣ съ группы Лаокоона. Его апостолъ Іаковъ (1511—1513) во Флорентійскомъ соборѣ превосходитъ жизненной силой и благородствомъ формъ статую апостола Андрея работы Ферруччи (1512) и евангелиста Іоанна Ровеццано (1533). Его нагой Вакхъ въ Національномъ музеѣ (Барджелло), воодушевленно выступающій, выполненый съ прекраснаго юноши (рис. на этой стр.) и подымающій полный кубокъ, принадлежитъ къ чистѣйшимъ, но не къ самымъ выдающимся произведеніямъ высокаго ренессанса. Его Мадонна въ Римѣ, въ Сант' Агостино, примыкаетъ къ св. Аннѣ съ Богоматерью и младенцемъ его учителя, между тѣмъ какъ колоссальная статуя св. Іакова въ Санта Марія ди Монферрато обнаруживаетъ уже намѣренное соревнованіе съ Микель-Анджело.

Вакхъ. Мраморная статуя Якопо Татти, прозваннаго Сансовино, въ Національномъ музеѣ во Флоренціи. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

Другой ученикъ Андреа и Якопо былъ Никколо Периколи, прозванный Триболо (1485—1550); раннее время его намъ извѣстно по простой статуѣ въ ростъ Іакова во Флорентійскомъ соборѣ. Начиная съ 1525 г. онъ работалъ въ Болоньѣ, гдѣ въ рельефахъ изъ жизни Іосифа и Моисея и въ статуяхъ пророковъ и сивиллъ на боковыхъ дверяхъ Санъ Петроніо, слегка навѣянныхъ Микель-Анджело, проявилъ себя какъ мастеръ чистыхъ цѣломудренныхъ формъ, владѣющій манерой сдержанно-оживленнаго разсказа, но въ своемъ рельефѣ Успенія Богородицы внутри церкви рѣшительнѣе онъ уже вступилъ на пути Микель-Анджело.

Переходъ отъ направленія Сансовино къ манерному стилю второй половины XVI столѣтія особенно ясно обозначаетъ Винченцо Данти (1530—1576), завершитель „Крещенія Господня“ Андреа Сансовино своимъ главнымъ произведеніемъ, бронзовой группой Усѣкновенія главы Іоанна Крестителя, стоящей надъ южной дверью баптистерія.

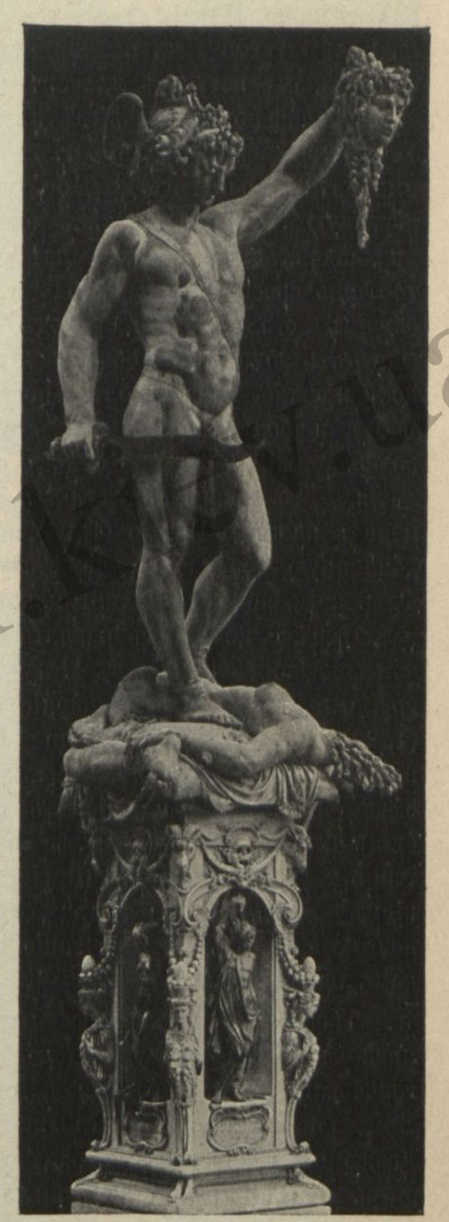
Демоническаго вліянія Микель-Анджело не могъ избѣжать ни одинъ изъ молодыхъ скульпторовъ. Немногіе изъ нихъ, каковы сынъ Баччіо Раффаэлло да Монтелупо (1505—1567), выполнившій св. Даміана для капеллы Медичи во Флоренціи, а для Микель-Анджело второстепенныя фигуры гробницы Юлія II въ Санъ Пьетро въ Винколи въ Римѣ, затѣмъ Фра Джованни-Франческо Монторсоли (1507—1563), сдѣлавшій статую св. Косьмы въ капеллѣ Медичи, считаемые настоящими его учениками, являются уже въ этихъ работахъ незначительными и неинтересными подлѣ созданій своего учителя, а въ своихъ собственныхъ скульптурахъ — работы Монторсоли лучше всего представлены въ Генуѣ въ Санъ Маттео, — неровными и колеблющимися, такъ какъ они то добровольно налагаютъ на себя узы микель-анджеловскаго стиля, то стараются вырваться, чтобы затѣмъ подпасть подъ другія вліянія. Наоборотъ, ломбардецъ Гульельмо делла Порта (ранѣе 1516—1577) сталъ портретнымъ скульпторомъ и возвысился до собственной величавой правдивой манеры въ бронзовой статуѣ сидящаго папы Павла III на его гробницѣ въ соборѣ св. Петра, возникшей подъ наблюденіемъ самого Микель-Анджело, между тѣмъ какъ побочныя фигуры и здѣсь не пошли далѣе подражанія стилю Микель-Анджело.

Изъ настоящихъ флорентійцевъ этого направленія Баччіо Бандинелли (1493—1560), извѣстный завистливый соперникъ Микель-Анджело, старался подойти къ величію и свободѣ движеній этого мастера съ внѣшней стороны, но достигъ только того, что у него явились напыщенная и ничтожная группа Геркулеса и Кака (1530—1534) передъ палаццо Веккіо, слабый Вакхъ въ палаццо Питти и лишь немногимъ болѣе непосредственная группа Адама и Евы (1556) въ Національномъ музеѣ во Флоренціи. Замѣчательный зодчій Бартоломмео Амманати (1511—1592), какъ скульпторъ, исходившій отъ Якопо Сансовино, въ своемъ фонтанѣ Нептуна (1571) на Пьяцца делла Синьоріа создалъ стройное и эффектное по общему замыслу произведеніе, правда, очень порицаемое и дѣйствительно несамостоятельное въ формахъ тѣлъ бронзовыхъ юношей, съ движеніями въ микель-анджеловскомъ стилѣ.

Особое положеніе среди флорентійцевъ микель-анджеловскаго направленія занимаетъ Бенвенуто Челлини (1500—1572), авторъ извѣстной, переведенной даже Гёте, автобіографіи, въ которой онъ значительно заботливѣе отнесся къ своей посмертной славѣ, чѣмъ это считаетъ справедливымъ безпристрастное потомство. Плонъ и Супино посвятили особые труды Бенвенуто Челлини. Онъ, какъ и многіе флорентійскіе художники, началъ съ золотыхъ дѣлъ мастерства и всю свою жизнь оставался золотыхъ дѣлъ мастеромъ. Въ теченіе цѣлыхъ столѣтій были убѣждены, что всѣ очарованія золотыхъ дѣлъ мастерства итальянскаго ренессанса слились въ его имени. Огромное большинство его ювелирныхъ вещей, къ сожалѣнію, утрачено. Достовѣрно подлиннымъ является только его столовый приборъ въ собраніи Амбраса въ Вѣнѣ, на которомъ рядомъ съ солонкой и перечницей, представленной въ видѣ небольшой римской тріумфальной арки, сидятъ, откинувшись назадъ, другъ противъ друга

нагія фигуры бога моря и богини земли. На пьедесталѣ повторены въ измѣненномъ видѣ времена дня Микель-Анджело. Во всякомъ случаѣ эта тонкоэмальированная роскошная вещь своими разбросанными главными линіями, нагроможденіемъ земныхъ и водныхъ существъ, масокъ, человѣческихъ тѣлъ и символовъ даетъ понятіе о ювелирномъ стилѣ Челлини и его современниковъ, какъ о пышномъ болѣе, чѣмъ утонченномъ, болѣе эффектномъ, чѣмъ строгомъ.

Какъ медальеръ онъ является такимъ слабымъ и манернымъ въ своихъ медаляхъ въ честь Климента VII и Пьетро Бембо, что его превосходитъ своими простыми и жизненными медалями въ честь Аріосто и Тиціана и др. даже такой медальеръ, какъ Пасторино Пасторини (1508—1597), мастеръ, по доброму старому обычаю, какъ и Челлини, также отливавшій свои медали, не говоря уже о медальерахъ, въ его время замѣнившихъ отливку чеканкой, и Челлини не можетъ сравниться въ непосредственности замысла своихъ медальныхъ портретовъ съ такими мастерами, какъ, напримѣръ, Франческо Ортензи даль Прато (1512—1582), Джованпаоло Поджини (1518—1582) и Доменико Поджини (1520—1590). Неудивительно, что въ большихъ бронзовыхъ произведеніяхъ, выполненныхъ имъ по преимуществу въ болѣе позднее время, онъ является жеманнымъ, напримѣръ въ его невозможно длинноногой, отдыхающей подлѣ оленя „Нимфѣ Фонтенебло“ въ Луврѣ. Сравнительно лучше его портретные бюсты, напримѣръ Козимо I въ Національномъ музеѣ во Флоренціи, вслѣдствіе рѣзкихъ краевъ глазъ имѣющій застывшее выраженіе; еще лучше его большая бронзовая группа Персея въ Лоджіа де' Ланци (рис. на этой стр.). Съ тріумфомъ поднимаетъ герой лѣвой рукой голову медузы, на туловище которой онъ наступаетъ. Бронзовый потокъ крови льется изъ ея шеи. Въ передачѣ соотношеній массъ, однако, и это произведеніе, несомнѣнно разсчитанное на обозрѣніе со всѣхъ сторонъ, представляется также искусственнымъ, а рельефы пьедестала и ихъ манерныя обрамленія


„Персей“ Бенвенуто Челлини въ Ложѣ Ланци во Флоренціи. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

вполнѣ свидѣтельствуютъ объ участіи ювелирнаго искусства въ низведеніи стиля барокко до художественно-промышленнаго прикладного искусства.

Наконецъ, мы должны помнить о томъ обычномъ явленіи, что съ половины XIV вѣка въ Италію являются ваятели, получившіе подготовку на сѣверѣ, съ цѣлью усвоить въ полной мѣрѣ итальянскій стиль этого времени и затѣмъ съ успѣхомъ вступить въ соревнованіе съ итальянскими мастерами на ихъ собственной почвѣ. Первымъ въ ряду стоитъ Жанъ Булонь изъ Дуэ (1529—1608), прибывшій въ 1553 г. во Флоренцію и здѣсь на службѣ у Медичи, подъ именемъ Джованни да Болонья, развившій обширную и сознательно цѣлесообразную дѣятельность, какъ декоративный скульпторъ въ великомъ и маломъ прикладномъ искусствахъ. Языкъ его формъ, то обычный, всѣмъ свойственный, то очень своеобразный, а иногда и очень чистый и пріятный, составляетъ въ общемъ несомнѣнный переходъ къ барокко. Линіями построенія отдѣльныхъ фигуръ и группъ для обозрѣванія ихъ со всѣхъ сторонъ онъ владѣетъ уже съ полной силой и самостоятельностью. Его фонтанъ Нептуна въ Болоньѣ (1563—1567) и болѣе поздніе прелестныя произведенія этого рода въ садахъ Боболи во Флоренціи принадлежатъ къ самымъ великолѣпнымъ фонтанамъ XVI столѣтія. Его конныя статуи въ натуральную величину, напримѣръ Козимо I передъ палаццо Веккіо (1594), превосходящая своей жизненной правдой законченную позднѣе Такка статую Фердинанда I на площади Аннунціаты во Флоренціи, являются первыми конными статуями, поставленными во Флоренціи, хотя все же не могутъ равняться со своими предшественницами, созданными руками флорентійцевъ въ Падуѣ и Венеціи (т. II, стр. 738 и 749). Извѣстныя группы Джованни, Похищеніе сабинянокъ (1581) и Геркулесъ и Нессъ (1599) въ Лоджіа де' Ланци, „Побѣда" (1602) въ Національномъ музеѣ во Флоренціи, говорятъ о возрастаніи числа античныхъ миѳологическихъ сюжетовъ и вмѣстѣ съ тѣмъ о дальнѣйшемъ развитіи стиля его свободно стоящихъ группъ. Наиболѣе законченное впечатлѣніе производитъ его отлитый въ 1564 г. изъ бронзы Меркурій, того же собранія. Граціознымъ движеніемъ „Посланецъ боговъ" спускается съ неба. Что его несутъ вѣтры, показываетъ бронзовое вѣяніе вѣтра, на которое онъ легко ступаетъ кончикомъ одной ноги.

Трое бронзовыхъ рельефныхъ дверей въ Пизѣ, выполненныхъ въ живописномъ стилѣ, заслужившемъ такое неодобреніе со стороны защитниковъ греческаго рельефнаго стиля, съ изображеніями изъ жизни Маріи, юности Христа и страстей представляютъ произведенія учениковъ и послѣдователей Джованни. Среди нихъ, наряду съ итальянцами, находится снова сѣверный художникъ Пьетро Франкавилла (Франшвилль) изъ Камбре (1548—1618), исполнившій въ Италіи еще и другія, довольно слабыя произведенія, а это важно для пониманія той международной роли, которой не могло избѣжать въ концѣ этой эпохи даже средне-итальянское искусство. Само собой понятнымъ послѣдствіемъ этого международнаго образованія было всеобщее принятіе языка скульптурныхъ формъ.

1. Ридольфо Гирландайо. Портретъ золотыхъ дѣлъ мастера въ палаццо Питти во Флоренціи.

По фотографіи Г. Броджи во Флоренціи.

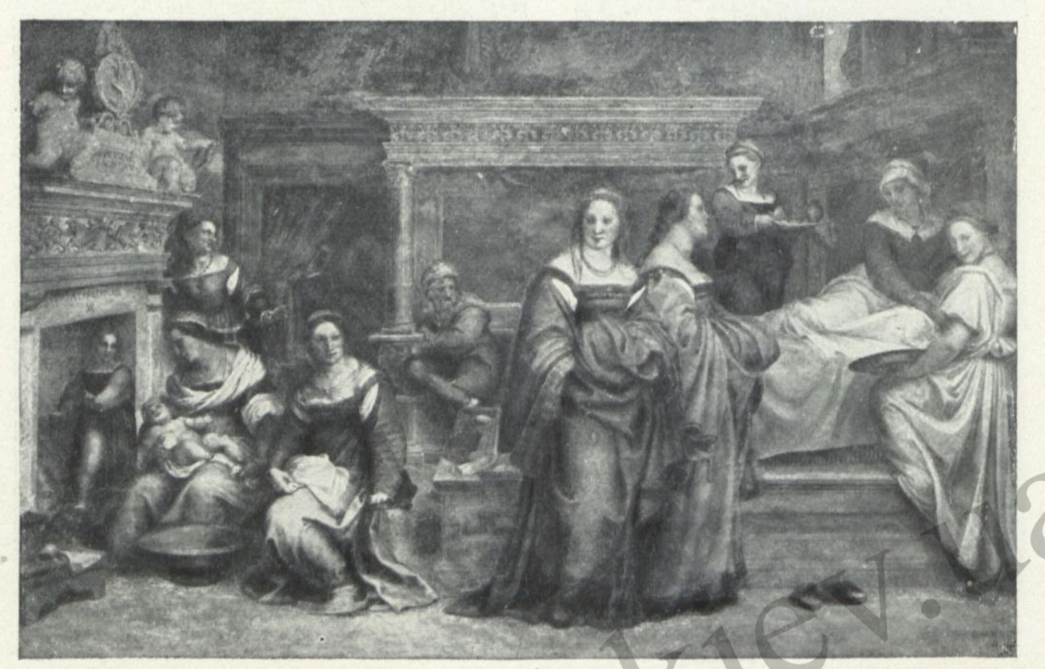
2. Андреа дель Сарто. Портретъ скульптора (вѣроятно автопортретъ) въ Національной галлереѣ въ Лондонѣ.

По фотографіи Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

3. „Искушеніе св. Бенедикта". Фреска Содома въ монастырскомъ дворѣ въ Монтеоливетто Маджіоре.

По фоторафіи бр. Алинари во Флоренціи.



4. „Рождество Богородицы“ Андреа дель Сарто въ церкви св. Аннунціаты во Флоренціи.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

5. „Пиръ Ирода“ Андреа дель Сарто въ Скальцо во Флоренціи.

По фотографіи Г. Броджи во Флоренціи.

D. Средне-итальянская живопись XVI столѣтія.

Съ тѣхъ поръ, какъ флорентіецъ Леонардо да Винчи разбудилъ дремлющія силы живописи, она во всей Италіи сознательно шла къ той цѣли, чтобы заставить картину жить болѣе полной, дѣйствительной жизнью и въ то же время быть болѣе совершеннымъ отраженіемъ высшей правды.

Различія направленій, въ области которыхъ живопись тогда, какъ и теперь, стремилась къ этимъ цѣлямъ, различія, зависящія отъ мѣста, времени и личности художника, приводили всегда къ различнымъ послѣдствіямъ, и потому естественно, что живопись отклонялась то отъ дѣйствительности, то отъ художественной правды. Вліяніе мощныхъ формъ Микель-Анджело, выраженныхъ главнымъ образомъ въ рисункѣ, рѣдко давало возможность ясно проявиться въ средней Италіи живописнымъ завоеваніямъ Леонардо, а демоническая сила выраженія Микель-Анджело породила именно здѣсь манерность, которая пользуется его стилемъ такъ, что полное взаимное проникновеніе формы и содержанія уступаетъ мѣсто внѣшнимъ произвольнымъ мотивамъ, уже болѣе не навѣяннымъ природой.

Дальнѣйшее развитіе живѣе всего обозначилось все же во Флоренціи, гдѣ впали въ маньеризмъ именно мастера второго поколѣнія XVI столѣтія въ своихъ религіозныхъ и свѣтскихъ историческихъ картинахъ, при чемъ, какъ выяснили Яковъ Буркгардтъ, Шеферъ и авторъ этой книги, только въ портретной живописи, которая сама по себѣ приводитъ къ природѣ, они имѣли возможность показать себя „сыновьями природы“ (стр. 12).

Только двѣ флорентійскія школы XV столѣтія сохранили и доказали свою жизнеспособность: школа Доменико Гирландайо (т. II, стр. 774) и Пьеро ди Козимо (т. II, стр. 773), уже подпавшаго вліянію Леонардо. За школой Гирландайо остается слава, что она дала обученіе Микель-Анджело. Теперь въ ней развивались бокъ-о-бокъ рядомъ друзья юности Микель-Анджело, Джуліано Буджардини (1475—1554) и Франческо Граначчи (1477—1543), два посредственныхъ несамостоятельныхъ художника. Вазари, однако, цѣнитъ Буджардини какъ отличнаго портретиста, и если ему справедливо приписана такъ называемая „Монака“, великолѣпно написанный портретъ читающей дамы въ палаццо Питти (№ 140), то онъ и предъ нами, дѣйствительно, является таковымъ. Болѣе значительнымъ является сынъ Доменико, ученикъ Граначчи Ридольфо Гирландайо (1483—1561), въ своихъ алтарныхъ образахъ. Вначалѣ онъ слѣдовалъ за Ленардо, судя по его Вѣнчанію Дѣвы Маріи (1504), въ Луврѣ, написанному еще въ духѣ Фра-Бартоломмео, а затѣмъ въ двухъ своихъ красочныхъ картинахъ чудесъ св. Зиновія (1510) въ Уффиціяхъ, тѣсно примкнулъ къ Альбертинелли. Изъ числа сомнительныхъ картинъ Леонардо нѣкоторые изслѣдователи приписываютъ ему тонко написанное „Благовѣщеніе“ въ Уффиціяхъ, а большинство — великолѣпный портретъ золотыхъ дѣлъ мастера въ палаццо Питти (№ 207), являющійся дѣйствительно, лучшимъ его произведеніемъ (табл. 8, рис. 1).

Изъ школы Пьеро ди Казимо происходятъ и Фра-Бартоломмео (стр. 28), и старинный другъ и сотрудникъ этого мастера, Маріотто Альберти-

нелли (1474—1515). Лучшія произведенія послѣдняго, стильно-строгое „Посѣщеніе Богоматерью св. Елизаветы“ въ Уффиціяхъ (1503), ясная по замкнутой концепціи „Тройца“, наконецъ, оригинальное, перспективнс сокращенное „Благовѣщеніе“ (1510) въ академіи во Флоренціи задуманы слишкомъ самостоятельно, чтобы считаться просто подражаніями Фра-Бартоломмео. За двумя Діоскурами, Бартоломмео и Маріотто, послѣдовала другая пара друзей, Франческо да Кристофано Биджи, прозванный Франчабиджіо (1481—1522), и Андреа Анджели, прозванный Андреа дель Сарто (1486—1521). Изъ нихъ послѣдній, самый младшій, но болѣе значительный, былъ ученикомъ самого Пьеро ди Козимо, а первый учился у Альбертинелли. Нѣкоторое время они даже держали общую мастерскую.

Андреа дель Сарто, всесторонне изученный Реймономъ, Манцемъ, Яничекомъ, Шефферомъ, Гиннесомъ и Кнаппомъ, развился въ руководителя флорентійской живописи золотого вѣка рядомъ и непосредственно съ Фра-Бартоломмео. И онъ изучалъ картоны Леонардо и Микель-Анджело и впиталъ въ себя всѣ впечатлѣнія богатой флорентійской художественной жизни; всѣ эти впечатлѣнія онъ переработалъ въ себѣ, и изъ школы, гдѣ скрещивались стили, вышелъ самостоятельнымъ, своеобразнымъ мастеромъ. Только Беренсонъ, оставляя въ сторонѣ прекрасные рисунки сангиной Сарто, высказался о немъ иначе. Отъ Пьеро ди Козимо Андреа унаслѣдовалъ поэзію ландшафта, отъ Бартоломмео симметрическое и пирамидальное построеніе группъ своихъ станковыхъ картинъ, отъ Леонардо мягкое „sfumato“ своей живописной передачи. Андреа, кромѣ Леонардо, является единственнымъ флорентійцемъ, мыслящимъ свои картины въ краскахъ. Величавость языка формъ и замкнутость его рисунка, такія простыя и естественныя, еще какъ бы коренящіяся въ началахъ кваттроченто, подъ возрастающимъ вліяніемъ Микель-Анджело, намѣренно пріобрѣтаютъ болѣе движенія и наконецъ бѣднѣютъ вслѣдствіе повтореній. При всѣхъ сравнительно небольшихъ измѣненіяхъ своего стиля, Андреа все же придаетъ большую свободу своей живописи ихъ созвучіемъ, изображаетъ почти портретно лица, въ одеждахъ, обыкновенно скрывающихъ тѣла всегда умѣетъ соблюсти художественное единство между искусственнымъ величіемъ формъ и свѣжими, радостными, благоуханными красками, что позволяетъ видѣть въ немъ одного изъ первыхъ художниковъ настроенія.

Первый большой рядъ фрэсокъ Андреа, въ переднемъ дворѣ церкви сервитовъ святой Аннунціаты во Флоренціи, содержитъ пять картинъ изъ жизни св. Филиппа Бениццы (1504—1511), и уже въ первой изъ нихъ, „Покрытіи одеждой прокаженнаго“, онъ привлекаетъ настроеніе пейзажа для того, чтобы возвысить дѣйствіе; затѣмъ слѣдуютъ двѣ картины изъ жизни Маріи, при чемъ въ знаменитомъ Рождествѣ Маріи (1514 г.; табл. 8, рис. 4) обѣ части родильнаго покоя связаны высокой фигурой Лукреціи дель Феде, прекрасной супруги художника, которую онъ увѣковѣчилъ во всѣхъ своихъ женскихъ фигурахъ. Но лишь въ 1525 г. Андреа написалъ надъ входной дверью двора „Мадонна дель Сакко“, величавое Святое Семейство, съ очень тонкимъ пониманіемъ мѣста и чувствомъ линій расположенное въ тимпанѣ.

Второй большой рядъ фресокъ Андреа (1511—1526), во дворѣ братства мірянъ делло Скальцо во Флоренціи, изображаетъ лишь жизнь Крестителя, въ тонѣ сепіи. Пятая картина, „Пиръ Ирода“ (1522 г., табл. 8, рис. 5), и шестая и седьмая картины, „Усѣкновеніе главы Іоанна Крестителя“ и „Саломея съ головой Іоанна“ (1523), показываютъ высшую силу его мастерства. Какъ замѣчательно развиты и уравновѣшены контрасты въ фигурахъ и группахъ картины „Пира“! Какъ искусно на обѣихъ ужасныхъ картинахъ видъ на самое ужасное заслоненъ палачомъ и позой Саломеи! Тайная Вечера Андреа въ церкви Сальви (1526—1527), несмотря на общее сходство композиціи, все же менѣе напоминаетъ Тайную Вечерю Леонардо, чѣмъ картины пировъ Паоло Веронезе, взятыя изъ жизни и въ то же время декоративныя.

Портретъ жены Козимо I, Элеоноры Толедо съ сыномъ, въ Уффиціяхъ во Флоренціи. По фотогр. Г. Броджи во Флоренціи.

Изъ станковыхъ картинъ Андреа, „Христосъ въ видѣ садовника“, въ Уффиціяхъ, представляетъ раннее, еще почти незрѣлое произведеніе, а болѣе поздній „Іаковъ“, наклоняющійся къ мальчику, одѣтому въ бѣлое (1528), показываетъ, какъ много было у него красочныхъ и душевныхъ настроеній. Изъ тринадцати картинъ Андреа въ палаццо Питти „Благовѣщеніе“ (1512), быть можетъ, самое прекрасное изъ всѣхъ по утонченности образовъ и настроенію, приведенному въ связь съ мечтательнымъ пейзажемъ, а „Святое собесѣдованіе“ (1517) впервые примѣняетъ то сочетаніе стоящихъ и колѣнопреклоненныхъ фигуръ, которому Андреа съ этого времени отдавалъ предпочтеніе, между тѣмъ какъ „юный Іоаннъ“ сіяетъ той нѣжной, плѣнительной красотой, которую не могутъ опошлить слащавыя подражанія. Оба „Святыя Семейства“ въ Луврѣ и „Милосердіе“ („Caritas“), написанныя во время непродолжительнаго пребыванія Андреа во Франціи (1518—1519), показываютъ всѣ лучшія его особенности, между тѣмъ какъ „Жертвоприношеніе Авраама“ (1529) Дрезденской галлереи является одной изъ холодныхъ, очень законченныхъ позднихъ картинъ мастера.

Новыми для своего времени были также рѣдкіе портреты Андреа, большею частью очень жизненныя полуфигуры въ полуоборотъ на одноцвѣтномъ фонѣ, надѣленныя имъ для того времени неслыханной „чувствительностью“. Изъ женскихъ портретовъ выше всѣхъ стоятъ портреты его супруги Лукреціи въ Мад-

ридскомъ и Берлинскомъ музеяхъ. Между мужскими выдѣляются тѣ, которые раньше считались его собственными портретами, мечтательныя юношескія полуфигуры въ Уффиціяхъ и въ палаццо Питти, а также лондонскій „Скульпторъ“ (табл. 8, рис. 2).

Франчабиджіо въ раннихъ картинахъ напоминаетъ еще Пьеро ди Козимо, напримѣръ въ „Оклеветаніи Апеллеса“ въ палаццо Питти. „Мадонна у фонтана“ въ Уффиціяхъ, приписанная почти всѣми новыми знатоками Франчабиджіо, напоминаетъ мадоннъ Рафаэля флорентійскаго времени. Ближе всего къ Андреа стоятъ его фрески внутри проходовъ двора сервитовъ и въ Скальцо. Самостоятельной переработкой всего чужого является его продолговатая картина (1523) Дрезденской галлереи, съ маленькими фигурами, выразительно рисующая исторію Вирсавій. Впередъ двинулъ Франчабиджіо только флорентійскую портретную живопись. На одноцвѣтномъ фонѣ написалъ онъ, напримѣръ, поясной портретъ озабоченно смотрящаго мужчины, находящійся въ галлереѣ Лихтенштейна въ Вѣнѣ. Франчабиджіо особенно предпочиталъ на портретахъ пейзажные фоны переходнаго времени и былъ въ этомъ отношеніи старомоднѣе Андреа: таковы портреты мечтательныхъ юношей Берлинской и Лондонской галлерей и палаццо Питти, таковъ же всемірно извѣстный подъ именемъ „Молчащаго“ портретъ грустно смотрящаго внизъ юноши въ Луврѣ (№ 1644), ранѣе извѣстный какъ произведеніе Франчіа, Рафаэля, Джорджоне и Себастіано дель Піомбо, пока наконецъ знатоки не признали его за произведеніе Франчабиджіо. Во всякомъ случаѣ этотъ портретъ — незабвенное, мастерское произведеніе.

Прочіе товарищи, приверженцы и ученики Андреа, какъ, напримѣръ, Доменико Пулиго (1492—1527), Франческо Убертини, прозванный Баккіакка (1494—1557), Россо Фіорентино (1494—1541), котораго мы снова встрѣтимъ во Франціи, и Якопо Каруччи да Понтормо (1494—1557), дѣйствительный ученикъ Андреа, какъ живописцы библейскихъ сюжетовъ принадлежатъ уже къ мастерамъ, пользующимся чужими формами и мотивами, но какъ портретисты являются самостоятельными художниками своего времени. Однимъ изъ лучшихъ портретистовъ столѣтія былъ Понтормо, котораго Шефферъ ставитъ во главѣ представителей „придворнаго портрета“ во Флоренціи, ставшей резиденціей послѣ возведенія Александра Медичи въ санъ герцога (1531). „Скульпторъ“ Понтормо въ Луврѣ еще напоминаетъ портреты юношей Франчабиджіо. Рѣзко и откровенно охарактеризованъ, но строгъ по великолѣпію въ лѣпкѣ портретъ герцога Козимо въ музеѣ св. Марка во Флоренціи. Сохранилось около полутора дюжинъ отличныхъ портретовъ его работы.

Ученикъ Понтормо Анджело Аллори, прозванный Бронзино (приблизительно отъ 1502 до 1572), книгу о которомъ написалъ Шульце, былъ уже главнымъ представителемъ холодной, истощающейся на мотивахъ Микель-Анджело флорентійской живописи послѣдней четверти столѣтія. Картины его на сюжеты св. Писанія въ родѣ манернаго въ своей величественности

„Христа въ преддверіи ада" 1552 г. въ Уффиціяхъ, для нашего теперешняго чувства почти нестерпимы. Какъ портретный живописецъ, онъ, однако, владѣетъ всѣмъ умѣніемъ и всѣми намѣреніями своего времени. До половины столѣтія его портреты еще обладаютъ теплотой общаго тона, благородствомъ позъ и выразительны въ околичностяхъ; позднѣе, слѣдуя духу времени, онѣ стали суше, холоднѣе, поверхностнѣе, съ болѣе намѣренными позами и мелочными въ околичностяхъ. Сравните, напримѣръ, его портретъ дамы въ Петербургскомъ Эрмитажѣ съ портретомъ вдовы въ траурѣ въ Уффиціяхъ! Бронзино былъ прежде всего придворнымъ живописцемъ Медичи. Самый красивый портретъ Козимо I находится въ палаццо Питти, а лучшій портретъ его супруги, гордой испанки Элеоноры съ маленькимъ сыномъ сбоку, въ Уффиціяхъ (рис. на стр. 63).

Истиннымъ ученикомъ Андреа дель Сарто, въ болѣе позднее время его жизни, былъ Джорджо Вазари (1511—1574), знаменитый біографъ художниковъ и архитекторъ, рекомендованный ему самимъ Микель-Анджело (стр. 52). Какъ живописецъ св. Писанія и онъ принадлежитъ къ самымъ ярымъ послѣдователямъ Микель-Анджело. Искусство его, какъ живописца, показываютъ семейные портреты въ Бадіи въ Ареццо, замѣчательно выразительные, несмотря на сухую выписку, портреты Лоренцо и Алессандро де'Медичи въ Уффиціяхъ. Вполнѣ понятно, что его имя соединяется и съ рисовальной Академіей, основанной во Флоренціи въ 1561 г.

Флорентійскіе живописцы послѣдней четверти XVI вѣка, въ родѣ Санто Тити (ум. въ 1603 г.) и Алессандро Аллори (1535—1607), покончили совершенно съ манерностью микель-анджеловскаго направленія и перешли къ „академическому эклектизму", изъ котораго вышли искусныя, но безжизненныя произведенія.

Сіена, старая соперница властнаго города рѣки Арно — Флоренціи, въ теченіе XVI столѣтія осталась далеко позади въ художественномъ состязаніи съ нимъ (т. II, стр. 779). Сіенская живопись XVI вѣка, подробно описанная Якобсеномъ, благодаря пріѣзжимъ мастерамъ, напримѣръ Пинтуриккіо (т. II, стр. 788) и Бацци (стр. 66), достигла новаго расцвѣта. Мастера переходнаго времени, какъ Бернардино Фунгаи (1460—1516) стоятъ еще на старо-сіенской почвѣ, вспоенной византійскими воспоминаніями. Такія картины, какъ его пышныя „Вѣнчанія Маріи" (1500) въ церкви сервитовъ и въ Санта Марія ди Фонтеджьюста, „Мадонна" 1512 г. и „Успеніе Богородицы" въ Сіенской академіи, доказываютъ это сухимъ языкомъ формъ и неподвижностью композиціи. Онъ былъ, однако, первый, говоритъ Якобсенъ, „разорвавшій золотой покровъ", углубившій для взора зрителя пейзажные фоны, первый, замѣнившій золотой фонъ далекими, нѣжно начертанными пейзажами. Его ученикомъ, быть можетъ невѣрно, считается Джакомо Паккіаротти (съ 1474 г. до времени послѣ 1540 г.), главная картина котораго, „Вознесеніе" въ Сіенской академіи, несмотря на свои бѣлесоватыя, холодныя краски и пластику формъ въ духѣ кватроченто, въ композиціи стремится уже

къ чувству свободы XVI вѣка. Его картины, однако, еще очень далеки отъ несравненной законченности лучшихъ произведеній этого вѣка. Съ Паккіаротти раньше смѣшивали Джироламо делла Пакків (1477 г. вплоть до времени послѣ 1555 г.), изъ многочисленныхъ картинъ котораго въ сіенскихъ церквахъ, напоминающихъ на нѣкоторомъ отдаленіи то Перуджино, то Фра-Бартоломмео, то Рафаэля, то Содома, слѣдуетъ указать на „Мадонну между двумя святыми“ въ Санъ Кристофоро и на запрестольный образъ съ „Благовѣщеніемъ“ и „Цѣлованіемъ Маріи и Елизаветы“ въ Сіенской академіи.

Новую, дѣйствительно художественную жизнь принесъ въ Сіену, свою вторую родину, Джованни Бацци изъ Верчелли, прозванный Иль-Содома (1477—1551). О немъ писали Янсенъ, Юлій Мейеръ, Фриццони, Гобартъ Кёстъ, Чезаре Фаччіо, особенно авторитетно Якобсенъ.

Содома былъ плодовитый, богато одаренный художникъ. Получивъ образованіе въ Верчелли, онъ до 1500 г. работалъ въ миланской плеядѣ Леонардо, отъ 1501 до 1507 г. въ Сіенѣ и ея окрестностяхъ, а съ 1507 г. попеременно въ Римѣ и въ тосканскихъ городахъ, но главнымъ образомъ въ Сіенѣ, гдѣ и кончилъ свою жизнь. Произведенія его перваго сіенскаго времени являются леонардовскими въ широкомъ смыслѣ слова; подъ вліяніемъ римской школы Содома затѣмъ быстро усовершенствовалъ свой языкъ формъ до самаго полнаго выраженія чувства красоты. Красоту юныхъ чистыхъ оваловъ лицъ женщинъ и юношей съ большими глазами, затѣмъ нѣжное совершенство обнаженныхъ дѣтскихъ тѣлъ ни одинъ художникъ не передавалъ привлекательнѣе, чѣмъ онъ. Большія композиціи на библейскія темы высшаго порядка съ перспективными планами, хотя и часто выходили изъ-подъ его кисти, никогда не были, однако, его сильной стороной.

Къ первому сіенскому времени относятся такія станковыя картины, какъ алтарный образъ „Снятія со креста“ Сіенской академіи, со знаменитыми скорбящими, написанный подъ вліяніемъ Леонардо, серіи фресокъ изъ жизни св. Бенедикта (табл. 8, рис. 3) въ Санта Анна инъ Крета около Піенцы (1503). Къ написаннымъ Лукой Синьорелли девяти картинамъ въ Монте-Оливето (т. II, стр. 784) Содома прибавилъ еще 26, болѣе непосредственныхъ по наблюденію, болѣе сильнаго рисунка и одаренныхъ большей глубиной жизни, чѣмъ даже его позднѣйшія произведенія. Самыя лучшія картины — „Разбитый лотокъ“ съ великолѣпнымъ портретомъ мастера, „Погребеніе“ и „Искушеніе святыхъ“, обѣ съ прекрасными юношескими фигурами.

Въ Римѣ Содома первый расписалъ (въ 1508 г.) потолокъ „Комнаты печатей“ (стр. 34), на которомъ Рафаэль сохранилъ лишь нѣкоторые орнаменты, и только во время второго пребыванія въ Римѣ (1514) выполнилъ свои замѣчательныя фрески изъ исторіи Александра Великаго въ одной изъ верхнихъ комнатъ виллы Фарнезины. Самая роскошная композиція здѣсь „Бракосочетаніе Александра и Роксаны“, написанная по тексту Лукіана, содержащему описаніе картины греческаго мастера Аэтіона.

Между 1510 и 1514 гг. возникъ поразительный и прекрасный Христосъ у колонны Сіенской академіи, котораго Якобсенъ называетъ „прекраснѣйшимъ

Се-Человѣкомъ“ ренессанса. Около 1525 г. онъ написалъ своего замѣчательнаго „Св. Себастіана“ въ Уффиціяхъ во Флоренціи.

Изъ позднѣйшихъ сіенскихъ фресокъ Содома, именно, фрески изъ жизни св. Екатерины въ Санъ-Доменико (1526) обозначаютъ дальнѣйшее его развитіе. Обморокъ святой (см. рисунокъ, внизу), получающей стигмы отъ парящаго надъ ней Спасителя, затѣмъ экстазъ ея при появленіи ангела, принесшаго съ неба причастіе, представляютъ состояніе экстаза въ новомъ болѣе выразительномъ пониманіи. Полнымъ чувствомъ красоты дышатъ также фрески этого мастера въ палаццо Пубблико въ Сіенѣ (1529—1534): знаменитые святые Витторіо и Ансано красивыми нагими дѣтскими образами, святой Бернардо Толомеи и, въ нижнемъ залѣ, радостное Воскресеніе Христово. Фрески, написанныя Содома для братства Санта Кроче въ Сіенѣ, „Христосъ въ Геѳсиманскомъ саду“ и „Христосъ въ преддверіи ада“ принадлежатъ къ прекраснѣйшимъ произведеніямъ. Они были сняты со стѣнъ и перенесены въ академію.

„Обморокъ св. Екатерины“ Содома въ Санъ-Доменико въ Сіенѣ. Фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

Не упоминавшіяся ранѣе станковыя картины Содома показываютъ его съ

тѣхъ же сторонъ. Мужскимъ святымъ его алтарныхъ картинъ не достаетъ иногда устойчиваго костяка, женскимъ лицамъ — глубины религіознаго чувства, а общему тону — теплоты красочныхъ сочетаній. Свѣтскую станковую живопись его характеризуютъ такія картины, какъ „Милосердіе“ („Caritas“) въ Берлинѣ, двѣ Лукреціи (около 1504 г.), въ музеѣ Кестнера въ Ганноверѣ и въ галлереѣ Вебера въ Гамбургѣ. Въ прекрасномъ портретѣ дамы, одѣтой въ зеленое, въ институтѣ Штеделя во Франкфуртѣ, Кёстъ, Фриццони и Якобсенъ до и послѣ Морелли хотѣли видѣть произведеніе руки Содома, но другіе правильно это отрицаютъ.

Упадокъ силъ уже показываютъ болѣе позднія картины въ Сіенскомъ соборѣ и въ Санта Марія делла Спина (1540—1542) въ Пизѣ. Въ Сіенѣ и въ Римѣ онъ стоялъ на своей высотѣ. Во всякомъ случаѣ Содома оставилъ Сіену инымъ городомъ, сравнительно съ тѣмъ, въ который впервые явился.

О Бальдассаре Перуцци (1481—1551; стр. 45) писали Редтенбахеръ, Веезе, Викгофъ, Фриццони и Германъ. Какъ живописецъ, онъ ведетъ свое начало отъ фресокъ Пинтуриккіо въ библіотекѣ собора въ Сіенѣ (т. II, стр. 789), вліяніе которыхъ на его ранніе плафоны и стѣнныя фрески (1504) въ хорѣ Сант' Онофріо въ Римѣ — несомнѣнно. Фрески наиболѣе зрѣлаго времени, напримѣръ Мадонна съ колѣнопреклоненнымъ жертвователемъ (1516) въ Санта Маріа делла Паче въ Римѣ, примыкая къ Рафаэлю и и Содома, показываютъ его истиннымъ художникомъ чинквеченто. Въ болѣе позднихъ произведеніяхъ, напримѣръ во фрескѣ Августа съ сивиллой въ церкви Фонтеджюста въ Сіенѣ, и онъ приноситъ жертву генію Микель-Анджело. Но свое наиболѣе личное Перуцци далъ въ декоративныхъ произведеніяхъ, напримѣръ въ украшеніяхъ потолка комнаты Эліодора, лишь частью сохраненныхъ Рафаэлемъ (стр. 36), въ знаменитомъ, до обмана зрѣнія скульптурно написанномъ потолкѣ съ изображеніемъ неба въ залѣ Галатеи въ Фарнезинѣ и въ архитектурныхъ и пейзажныхъ росписяхъ одной изъ верхнихъ залъ этой виллы, гдѣ Перуцци выступаетъ какъ передовой „перспективный живописецъ“, а также мастеръ декоративной пейзажной живописи, широко представленной сѣверноитальянскими художниками въ виллѣ Имперіале около Пезаро (стр. 47). На Перуцци слѣдуетъ указать также какъ на перваго представителя римской фасадной живописи этого рода, въ которую онъ внесъ свой стиль, хотя его фасадныя декораціи и не сохранились. Выдающимся зодчимъ Перуцци мы не можемъ представить себѣ безъ Перуцци — монументальнаго живописца, который дополняетъ его, но не превосходитъ.

Время послѣ классиковъ въ Сіенѣ представлялъ Доменико Беккафуми (1486—1551). Его мозаики пола въ соборѣ (Жертвоприношеніе Авраама) представляютъ въ своемъ родѣ все же нѣчто высшее, между тѣмъ какъ его плафонныя картины въ ратушѣ на сюжеты изъ древней исторіи (1529 до 1535) изысканными контурами и пестрыми тѣнями одеждъ склоняются къ упадку. Скучный „эклектизмъ“ послѣдней четверти XVI столѣтія, однако, имѣлъ здѣсь своего довольно сноснаго представителя въ лицѣ Франческо Ванни (1565—1609).

Задушевная умбрiйская школа въ своемъ расцвѣтѣ была бѣдна новыми начинанiями и силами. Орацiо Альфани (1510—1583), первый руководитель академiи въ Перуджiи (1573), былъ манiеристъ рафаэлевскаго направленiя. Извѣстнымъ умбрiйскимъ мастеромъ второй половины столѣтiя сталъ Федериго Бароччiо изъ Урбино (1526—1612), котораго огласили на весь свѣтъ еще Бальоне и Беллори, а въ недавнее время Шмарсовъ основательно изучилъ и прославилъ его какъ представителя живописи барокко и посредника между Микель-Анджело и Рубенсомъ. Св. Себастiанъ въ соборѣ въ Урбино (1557 г.) показываетъ, что первоначальное развитiе этого художника совершилось въ римской школѣ. Затѣмъ его озарило солнце Корреджiо, какъ доказываетъ его Мадонна ди Санъ Симоне въ галлереѣ Урбино (около 1564 г.). Его дальнѣйшее развитiе состояло во внутренней переработкѣ воспринятыхъ отъ Корреджiо влiянiй, барочныя стороны котораго Снятiя со креста Бароччiо въ соборѣ въ Перуджiи (1569) уже явственно подверглись дальнѣйшей переработкѣ, а сiяющая свѣтотѣнь и грацiозные раккурсы великаго пармскаго мастера онъ изумительно усвоилъ въ своихъ главныхъ и болѣе позднихъ произведенiяхъ. Почти всѣ галлереи Европы обладаютъ картинами этого мастера. Слѣдуетъ отмѣтить Мадонну дель Пополо (1579) въ Уффицiяхъ съ ея восхитительными дѣтскими сценами, величественное, сiяющее красками и рисункомъ Положенiе во Гробъ въ Санта Кроче въ Синигальѣ (1582), поразительное, охваченное экстазомъ Искушенiе св. Франциска въ Санъ Франческо въ Урбино и монументальное по композицiи и проникнутое яснымъ свѣтомъ и мягкимъ чувствомъ Введенiе во Храмъ въ Санта Марiя инъ Валличелла въ Римѣ. Его жизненное представленiе экстатическихъ подъемовъ и состоянiй видѣнiя часто дѣйствительно приковываетъ насъ къ себѣ. Въ общемъ, вслѣдствiе несамостоятельности, преднамѣренности и поверхностности его богатаго прикрасами языка формъ и напоеннаго розоватымъ свѣтомъ колорита, мы все же причисляемъ его къ тѣмъ мастерамъ, искусство которыхъ мы называемъ не стилемъ, а манерой. Художественной личностью онъ, однако, несомнѣнно былъ.

Римъ, вѣчно юный, вѣчно воспрiимчивый городъ на Тибрѣ, благодаря живописи Микель-Анджело и Рафаэля, снова сталъ мѣстомъ паломничества для молодыхъ живописцевъ всего свѣта. О собственной живописной школѣ Микель-Анджело, который всѣ свои фрески исполнялъ всегда одинъ, конечно, не можетъ быть и рѣчи. Все же должно назвать двухъ значительныхъ художниковъ, какъ представителей его круга. Важнѣйшiй — венецiанецъ Себастiано Лучiани, прозванный Себастiано дель Пьомбо (около 1485—1547 г.), о которомъ новый трудъ выпустилъ Акiарди. Мы встрѣчаемъ его въ Венецiи въ качествѣ превосходнаго ученика Беллини и Джорджоне. Но онъ оставилъ Венецiю, чтобы въ Римѣ примкнуть сна чала (въ 1511 г.) къ Рафаэлю, а вскорѣ исключительно къ Микель-Анджело. Его раннiя римскiя работы въ Фарнезинѣ выдаютъ венецiанца, но уже неувѣреннаго въ самомъ себѣ. Влiянiе Рафаэля показываютъ особенно нѣкоторые его прекрасные поясные портреты, прежде считавшiеся рафаэлевскими, а теперь

большинствомъ знатоковъ признаваемые за лучшія работы самого Себастіано. Къ числу ихъ относятся такіе великолѣпные портреты, какъ „Прекрасная римлянка“ Берлинскаго музея, такъ называемая „Форнарина“ въ Уффиціяхъ, скрипачъ въ собраніи барона Альфонса Ротшильда въ Парижѣ и юноша въ шубѣ въ собраніи князя Чарторыйскаго въ Краковѣ. Во главѣ работъ Себастьяно, возникшихъ въ руслѣ микель-анджеловскаго направленія, стоитъ великолѣпная, съ легкимъ венеціанскимъ оттѣнкомъ „Пьета“ въ музеѣ Витербо, задуманная въ полномъ единствѣ съ пейзажемъ, затѣмъ „Снятіе со креста“ въ Петербургѣ, задуманное въ совершенно иной композиціи, но внутренне ей родственное, а выше всѣхъ — выразительное, но лишенное все же внутренняго единства „Воскрешеніе Лазаря“ (1519) Лондонской галлереи. Въ противоположность ему мощное „Мученіе св. Агаты“ (1520) въ палаццо Питти больше напоминаетъ учениковъ Рафаэля въ родѣ Джуліо Романо. Поразительны въ своемъ родѣ „Бичеваніе Христа“ (по рисунку Микель-Анджело) въ Санъ Пьетро инъ Монторіо въ Римѣ, „Христосъ въ преддверіи ада“ и „Несеніе креста“ въ Мадридѣ. Наконецъ позднѣйшую величавую портретную живопись Себастіано представляютъ его спокойный и проницательный Адріанъ VI въ Неапольскомъ музеѣ, портретъ дамы въ собраніи Хульчинскаго въ Берлинѣ, „Рыцарь“ въ музеѣ Императора Фридриха въ Берлинѣ, и въ особенности его портретъ Андреа Доріа въ палаццо Доріа въ Римѣ, полный выраженія непреклонности. Такое смѣшанное искусство, какъ у Себастіано, могло, конечно, создать отдѣльныя великолѣпныя произведенія, но не могло дать наслѣдія.

От Содома къ Микель-Анджело перешелъ Даніеле Риччіарелли да Вольтерра (ум. въ 1566 г.). Этому художнику слѣдовало бы написать только его величественное, разительное по жизненности, одушевленное чувствомъ страданія „Снятіе со креста“ въ Санта Тринита аи Монти въ Римѣ, чтобы сопричислиться къ настоящимъ двигателямъ искусства, и ничего болѣе.

Изъ числа учениковъ Рафаэля и сотрудниковъ его по мастерской мы уже познакомились (стр. 38) съ Франческо Пенни, прозваннымъ „иль Фатторе“ (1488—1540), и Джуліо Пиппи, или Романо (1492—1546). Мы не будемъ возвращаться къ ихъ участію въ исполненіи позднѣйшихъ серій фресокъ Рафаэля. Изъ числа картинъ, выполненныхъ масляными красками и продававшихся, какъ мы полагаемъ вмѣстѣ съ Дольмайромъ, за картины Рафаэля, Пенни, болѣе простой и болѣе похожій на Рафаэля художникъ написалъ Мадонну дель Импанната въ палаццо Питти, „Посѣщеніе Богоматерью св. Елизаветы“ Мадридской галлереи и большое „Коронованіе Богоматери“ Ватиканскаго собранія, а Джуліо Романо, мастеръ болѣе самостоятельный, предпочитавшій болѣе рѣзкія формы, красноватые тѣлесные тона и болѣе дымчатыя тѣни, выполнилъ знаменитую „Жемчужину“ Мадридской галлереи, большого Архангела Михаила, св. Маргариту и Іоанну Аррагонскую въ Луврѣ. Самостоятельную дѣятельность Пенни можно опустить. Джуліо Романо, которому еще графъ д'Арко посвятилъ книгу, повелъ свое искусство къ новымъ побѣдамъ сначала въ Римѣ послѣ смерти Рафаэля, а затѣмъ въ сѣверной Италіи, и къ большей самостоятельности, послѣ того, какъ Федериго Гонзага призвалъ его въ 1524 г. въ

Мантую. Изъ его станковыхъ картинъ „Избіеніе камнями св. Стефана“ въ Санъ Стефано въ Генуѣ стоитъ еще на высотѣ римской исторической живописи, а его Мадонна съ кошкой въ Неапольскомъ музеѣ уклоняется уже въ сторону религіознаго жанра такого порядка, какъ извѣстная Мадонна съ ванной Дрезденской галлереи. Важнѣе дѣятельность Джуліо въ Мантуѣ. Фрески на сюжеты изъ троянской войны въ герцогскомъ замкѣ обнаруживаютъ его близкое отношеніе къ археологическимъ работамъ времени. Смѣлымъ новаторомъ въ стилѣ барокко онъ является въ послѣднемъ изъ расписанныхъ имъ залъ палаццо дель Тэ (1532—1534), плафонъ и стѣны котораго безъ обрамленія и перерыва покрыты одной, большой, поразительно реалистической картиной „Паденія гигантовъ“, выполненной, впрочемъ, его ученикомъ Ринальдо Мантовано. Положеніе Романо въ средѣ преемниковъ Рафаэля опредѣляется его стремленіемъ слить археологическое, реалистическое и барочное теченія воедино.

Портретъ римлянки Себастьяно дель Пьомбо въ музеѣ Императ. Фридриха въ Берлинѣ. По фотогр. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

Изъ послѣдующихъ учениковъ Рафаэля Пьеро Буонаккорси, прозванный Перино дель Вага (1500—1547), перенесъ римскую живопись „гротеско“ въ нѣсколько измельчавшемъ видѣ въ Геную, гдѣ онъ украсилъ дворецъ Андреа Доріа. Затѣмъ Джованни да Удине (1487—1564; стр. 40), самостоятельный художникъ въ области декоративной живописи съ животными, пейзажами и гирляндами изъ фруктовъ, на свой ладъ переносившій древне-римскіе орнаментальные гротески въ роспись стелющихся кверху украшеній пилястровъ, принесъ свое искусство изъ Рима во Флоренцію и наконецъ обратно въ Венецію (палаццо Гримани), откуда онъ самъ вышелъ.

Въ связи съ Микель-Анджело развивался въ главнаго представителя фасадной живописи Полидоро да Караваджо (1495 до 1543). Распространенная въ Римѣ Перуцци, эта живопись исполнялась или фреской, или „графито“ (т. е. выскабливаніемъ бѣлаго рисунка на темномъ фонѣ, покрывающемъ штукатурку). Его росписи фасадовъ мы знаемъ только по гравюрамъ; изъ росписей Полидоро внутри помѣщеній сохранились въ Санъ Сильвестро на Монте Кавалло два удостовѣренныхъ Вазари коричневыхъ горныхъ пейзажа съ изображеніями изъ жизни св. Екатерины и св. Магдалины, выполненные имъ съ Матурино, его другомъ. Объ этихъ самыхъ раннихъ, возникшихъ ранѣе 1527 г. церковныхъ пейзажахъ я подробно говорилъ въ другомъ мѣстѣ. Они начинаютъ собою новый развивающійся родъ пейзажей.

Болѣе позднее поколѣніе художниковъ, воспринимавшее искусство Микель-Анджело и Рафаэля лишь изъ вторыхъ рукъ, непомѣрно гордилось въ самомъ Римѣ своими картинами, умѣло и ловко задуманными, въ которыхъ безъ разсужденій пользовалось унаслѣдованными формами. Главные представители этого направленія были — Таддео Цуккеро (ум. въ 1566 г.) и его братъ и ученикъ Федериго Цуккеро (ум. въ 1609 г.) изъ Сант'Анджело въ Бадо, Урбинской области, а главными произведеніями ихъ являются фрески изъ исторіи семейства Фарнезе въ Капрароле (стр. 50). Къ „Академіи ди Санъ Лука" въ Римѣ Федериго стоялъ въ самомъ близкомъ отношеніи. При ея преобразованіи (въ 1505 г.) онъ сталъ ея первымъ „представителемъ". Новое, „академическое" столѣтіе получило свое начало.

Наряду съ великой стѣнной и станковой живописью въ средней Италіи процвѣтали также и нѣкоторыя художественно-промышленныя боковыя вѣтви ея. Живопись на стеклѣ, главнымъ образомъ у сѣверныхъ мастеровъ, мозаичная живопись у венеціанскихъ и миніатюра у верхне-итальянскихъ переживали только лишь свой поздній расцвѣтъ. Въ полномъ развитіи находилась только итальянская инкрустація изъ дерева, и новымъ цвѣтомъ зацвѣла средне-итальянская керамика въ роскошной расписанной картинами или орнаментами майоликовой посудѣ Кастель-Дуранте, Сіены, Деруты и Урбино; возродившаяся въ рукахъ верхне-итальянскихъ мастеровъ средне-итальянская гравюра на мѣди соперничала съ ней въ распространеніи языка формъ рафаэлевской школы. Ея главный представитель, знаменитый Маркъ Антоніо Раймонди изъ Болоньи (ум. до 1534 г.), которому посвятилъ книгу Делабордъ, вслѣдъ за гравюрами съ произведеній своего учителя Франчіа, затѣмъ Дюрера и Микель-Анджело, „Купающихся солдатъ" котораго онъ обставилъ сѣвернымъ пейзажемъ, примкнулъ въ Римѣ съ 1510 г. сперва къ Перуцци, какъ доказалъ Викгофъ, а затѣмъ вполнѣ къ Рафаэлю, съ картоновъ котораго онъ награвировалъ „Парнассъ" и „Галатею". Однако главнымъ образомъ, онъ гравировалъ собственные для этой цѣли изготовленные рисунки, напримѣръ „Избіеніе младенцевъ въ Виѳлеемѣ". Маркъ Антоній сталъ поэтому отцомъ печатной гравюры на мѣди, которая, какъ показалъ Тоде, въ рукахъ его учениковъ Агостино Венеціано и Марко Денте, занялась, при распространенности открытій римской школы живописцевъ, главнымъ образомъ воспроизведеніемъ образцовъ античной скульптуры и этимъ много содѣйствовала улучшенію, но также и обобщенію и шаблонности итальянскаго, а также и европейскаго художественнаго языка.

2. Искусство XVI вѣка въ верхней Италіи.

А. Предварительныя замѣчанія. — Верхне-итальянское зодчество XVI столѣтія.

Цвѣтущія поля верхней Италіи съ ихъ большими, богатыми торговыми городами и ихъ небольшими, наполненными искусствомъ резиденціями правителей не представляютъ въ историко-художественномъ отношеніи такой крѣпко

1. Микеле Санмикели. Палаццо Бевилаква въ Веронѣ.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

2. Галеаццо Алесси. Дворъ въ палаццо Марини въ Миланѣ.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

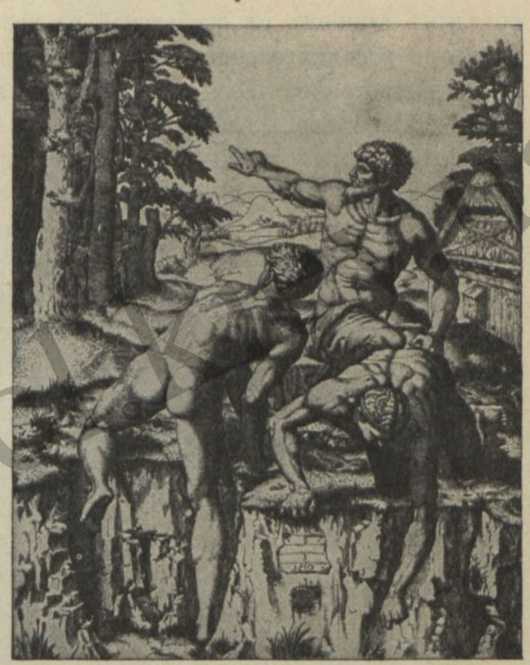
3. Чудо св. Марка. Картина Тинторетто въ Венеціанской Академіи.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

4. „Семейная группа“ Лоренцо Лотто въ Національной галлереѣ въ Лондонѣ.

По фотографіи Ф. Ганфштенгеля въ Мюнхенѣ.

сплоченной области въ XVI столѣтіи, какъ Римъ, Тоскана и Умбрія, неотдѣлимыя другъ отъ друга вслѣдствіе своихъ многообразныхъ сношеній и заимствованій. По крайней мѣрѣ преобладающее искусство верхней Италіи, живопись, развивалось во всѣхъ главныхъ родахъ самостоятельно и своеобразно, между тѣмъ какъ ея скульптура болѣе новаго времени быстро впала въ зависимость отъ своей средне-итальянской сестры, а верхне-итальянское зодчество поддерживало живѣйшій обмѣнъ художниками съ тоскано-римскимъ. Уже Браманте былъ живымъ связующимъ звеномъ между средней и верхней Италіей. Римскіе преемники Микель-Анджело отъ Виньолы до Лунги и Фонтаны были большею частью верхне-итальянцы по рожденію, а наиболѣе значительные зодчіе высокаго и поздняго ренессанса верхней Италіи были или природные средне-итальянцы, или провели въ Римѣ свои годы ученія. Именно, эти переселившіеся или возвратившіеся на родину верхне-итальянскіе зодчіе хотя и выбирали по большей части средоточіемъ своей дѣятельности одинъ городъ, все же довольно часто посвящали свои силы служенію сосѣднимъ общинамъ, и, именно, благодаря этому устанавливали между собою извѣстное художественное родство.


Купающіеся солдаты. Гравюра Марка Антонія Раймонди по картону Микель-Анджело, съ оригинала Дрезденскаго Королевскаго кабинета эстамповъ.

Самый старшій изъ числа выдающихся верхне-итальянскихъ зодчихъ — Микеле Санмикели (1484—1559) изъ Вероны, развился въ Римѣ въ тѣсномъ единеніи съ Браманте и перенесъ въ верхнюю Италію сильный, выразительный стиль высокаго ренессанса послѣдняго времени этого мастера, а въ Веронѣ самостоятельно подвергъ его дальнѣйшему развитію подъ непосредственнымъ вліяніемъ сохранившихся тамъ древне-римскихъ построекъ. Отъ неоконченной наружной отдѣлки веронскаго амфитеатра онъ полагалъ возможнымъ заимствовать пилястры въ рустику, съ Порта Борсари онъ взялъ для обрамленій полуциркульныхъ арокъ спиральныя колонны, арочные плоскіе и треугольные фронтоны, поддерживаемые полуколоннами или пилястрами. Онъ примѣнилъ эти частности уже въ богатомъ фасадѣ палаццо Бевилаква въ Веронѣ (табл. 9, рис. 1), первый этажъ котораго въ рустику расчлененъ тоскано-дорическими рустиковыми пилястрами, между тѣмъ какъ пышный верхній этажъ исчерпывается мотивами тріумфальной арки. Болѣе спокойное впечатлѣніе производитъ его палаццо Каносса, несмотря на свои полуэтажи внутри двухъ главныхъ этажей. Нижній этажъ въ рустику совершенно не имѣетъ

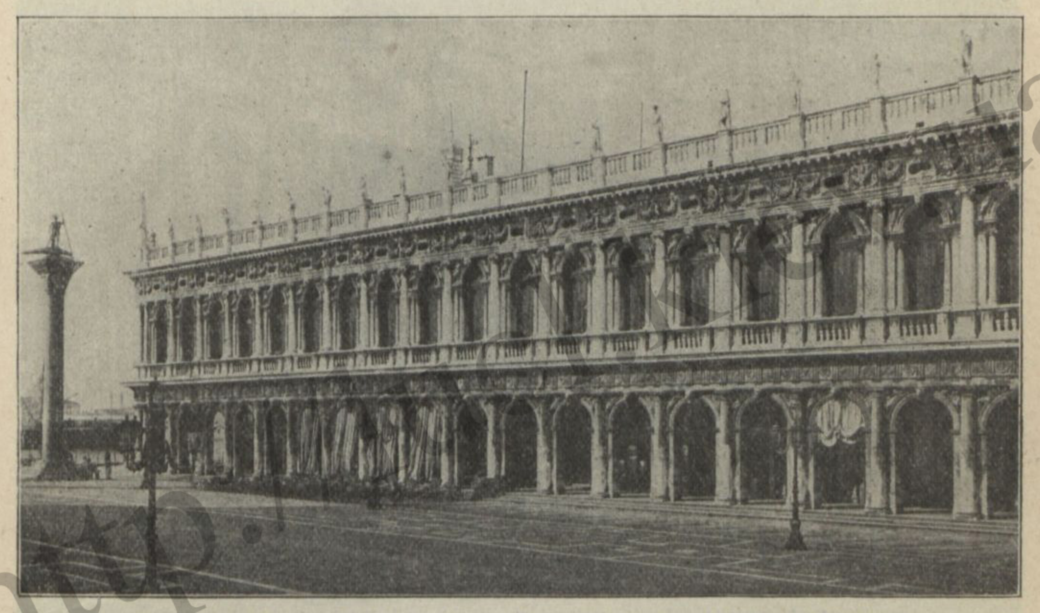
дѣлящихъ пилястровъ, верхній этажъ расчлененъ парами коринѳскихъ пилястровъ, а крыша представляетъ мощную балюстраду. Наиболѣе строгимъ и благороднымъ является его палаццо Помпеи, имѣющій одинъ внушительный этажъ съ тоскано-дорическими полуколоннами надъ болѣе мощнымъ нижнимъ этажемъ въ рустику. Ворота Вероны Санмикели также обратилъ въ характерныя художественныя строенія. Въ области же церковнаго зодчества онъ присоединилъ къ своимъ раннимъ средне-итальянскимъ церквамъ центральнаго типа въ Монтефіасконе еще спокойную по внутренней законченности церковь Мадонна ди Кампанья близъ самой Вероны. Снаружи она представляется круглымъ зданіемъ съ огибающей ее колоннадой изъ 28 дорическихъ колоннъ, а внутри восьмиугольникомъ, расчлененнымъ нишами, обрамленными коринѳскими пилястрами. Его прекраснѣйшія постройки соединяютъ силу и ясность со спокойнымъ великолѣпіемъ.

Только двумя годами моложе Санмикели былъ Якопо Татти, прозванный Сансовино (1486—1570; книга о немъ написана Л. Питтони), флорентіецъ по рожденію, въ качествѣ скульптора и архитектора работавшій въ средней Италіи (стр. 54), пока не переселился въ 1527 г. въ Венецію, которая его приняла блистательнымъ образомъ. Изъ его венеціанскихъ церковныхъ построекъ скучная внутренняя отдѣлка Санъ Франческо делла Винья (1534) показываетъ шагъ назадъ сравнительно съ Санъ Марчелло (1519), въ Римѣ. Лучшее впечатлѣніе производитъ уже внутренній видъ его пятинефной зальной церкви съ куполомъ „Санъ Джорджо деи Гречи“, если снять мысленно греческій иконостасъ. Трехъэтажный фасадъ ея возвращается, безъ сомнѣнія, къ мелкимъ мотивамъ фасадовъ кваттроченто.

Но наиболѣе пламеннымъ Якопо является намъ въ своихъ прекрасныхъ венеціанскихъ дворцахъ. Его величественный палаццо Корнеръ делла Ка-Гранде имѣетъ надъ нижнимъ, спускающимся въ воду этажемъ, отдѣланнымъ въ рустику, еще два верхнихъ — съ окнами, окаймленными полуциркульной аркой между іоническими и коринѳскими двойными полуколоннами. Его зданіе монетнаго двора, Цекка, обнаруживаетъ свой угрюмый защитный характеръ въ аркадахъ, впущенныхъ въ стѣны нижняго этажа, сложенныя въ рустику, и въ дорическихъ и іоническихъ, также отдѣланныхъ въ рустику полуколоннахъ верхнихъ этажей. Его главное зданіе, и въ то же время самое парадное зданіе Венеціи — мраморная Библіотека св. Марка, теперь принадлежащая къ королевскому дворцу, благородное зданіе на Пьяццеттѣ, стѣны котораго обращены въ арочныя отверстія между столбами съ выступающими на нихъ въ нижнемъ этажѣ дорическими, а въ верхнемъ іоническими полуколоннами. Характерны при этомъ небольшія цѣльныя колонны въ амбразурахъ аркадъ, прекрасно разсчитанный фризъ съ триглифами надъ дорическими колоннами, пышный фризъ съ гирляндами надъ верхнимъ, іоническимъ антаблементомъ, балюстрады подъ окнами верхняго этажа и надъ всѣмъ вѣнчающимъ карнизомъ; все въ чистыхъ, нѣжныхъ, полныхъ формахъ, все въ свѣтломъ, бѣломъ мраморномъ блескѣ! Безъ этого зданія Сансовино Венеція не была бы Венеціей. Изъ его построекъ въ сосѣднихъ городахъ — классическій университетскій дворъ въ

Падуѣ (1552) принадлежитъ къ лучшимъ его произведеніямъ: это еще дворъ въ два этажа съ колоннами, съ классическимъ, ровнымъ антаблементомъ, еще чистый высокій ренессансъ, безъ намека на барокко.

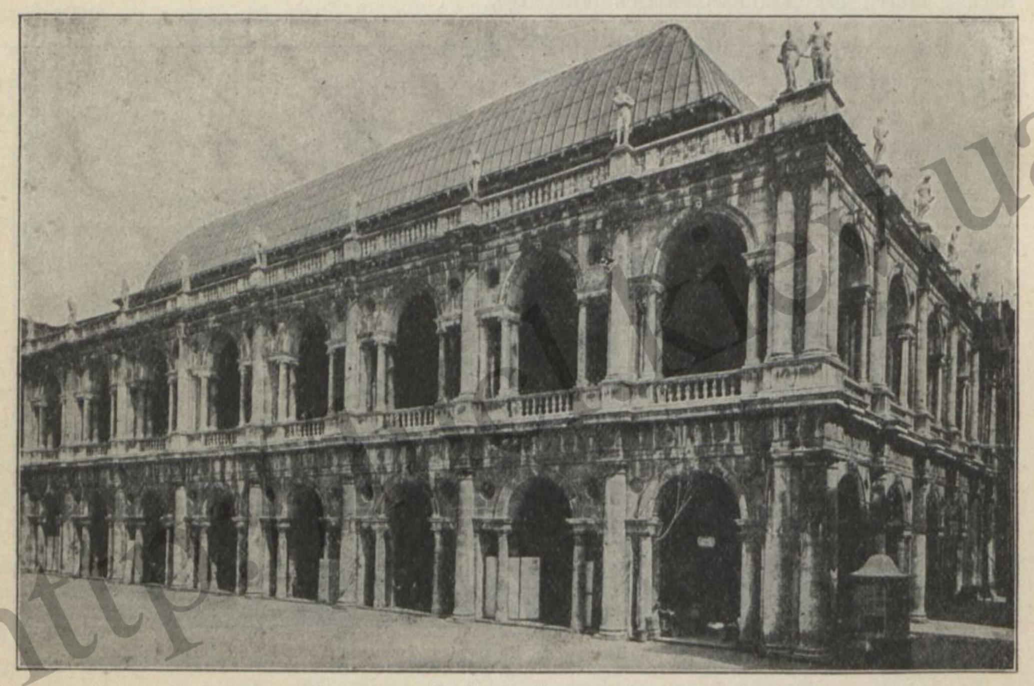
Вмѣстѣ съ архитекторами, которые родились уже въ блескѣ XVI столѣтія, и въ верхней Италіи началось новое пониманіе формъ, однако и здѣсь, какъ въ Римѣ, не сразу перешедшее въ барокко, а давшее промежуточныя формы, которыя именно здѣсь могутъ быть названы „позднимъ ренессансомъ". Оно было выражено одновременно двумя значительными зодчими, примкнувшими къ нему, Галеацдо Алесси и Андреа Палладіо, но совершенно различнымъ, почти противоположнымъ образомъ.



Библіотека св. Марка въ Венеціи. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

Галеацдо Алесси изъ Перуджіи (1512—1572) развился въ Римѣ подъ вліяніемъ Микель-Анджело. О раннихъ и позднихъ его произведеніяхъ въ Умбріи и Болоньѣ собралъ свѣдѣнія Гурлиттъ. Мы остановимся на его главныхъ постройкахъ въ Генуѣ и Миланѣ, возникшихъ послѣ 1550 г. Генуя обязана ему не только своими старыми портовыми зданіями и ихъ суровыми на видъ воротами, съ обращенными наружу дорическими колоннами въ рустику, но также своей знаменитой, зарисованной и изданной еще Рубенсомъ „Новой улицей" (Страда нуова, нынѣ улица Гарибальди), рядъ дворцовъ которой сталъ образцовымъ для генуэзскихъ жилыхъ построекъ. Алесси удивительно умѣлъ приспособлять свои генуэзскіе городскіе и сельскіе дома къ подъемамъ почвы, требовавшимъ устройства лѣстницъ и террасъ, но изъ римскаго ранняго барокко онъ примѣнялъ только то, что отвѣчало вкусамъ дѣлового, веселаго приморскаго города. На главной улицѣ онъ располагалъ дома одинъ противъ другого такимъ образомъ, что изъ передняго портика одного былъ ви-

денъ портикъ другого. Во дворахъ и галлереяхъ колонны еще представляютъ римскіе столбы. Фасады двухъ главныхъ этажей, надъ которыми возвышаются болѣе низкіе полуэтажи (мезонины — mezzanini), расчленяются еще по общему правилу пилястрами или полуколоннами двухъ орденовъ. Главная прелесть состоитъ въ новомъ способѣ расположенія и образованія граціозныхъ портиковъ, часто тѣсныхъ колончатыхъ дворовъ, удобныхъ лѣстницъ и просторныхъ парадныхъ залъ, приспособленныхъ къ новымъ потребностямъ. Отдѣльнымъ формамъ Алесси еще недостаетъ внушительности, производимой барокко, хотя по многимъ прихотливо изобрѣтеннымъ частностямъ, рядомъ съ которыми попадаются



Базилика Виченцы. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

и старыя меандровыя или волнистыя ленты, можно, однако, и въ нихъ прослѣдить начальные шаги барокко. При этомъ оконные фронтоны съ изломомъ сами собой подразумѣваются.

Главные дома Алесси на „Новой улицѣ“ впослѣдствіи были отчасти перестроены. Палаццо Катальди Карега, который достраивалъ Кастелли, представляетъ еще изящное расчлененіе посредствомъ мраморныхъ пилястровъ. Въ палаццо Спинола, оно, подвергшись впослѣдствіи измѣненію, превратилось уже въ расписную декорацію. На трехъэтажномъ палаццо Леркари, средняя часть котораго скрывается за граціознымъ дворомъ съ колончатыми аркадами, боковые флигеля надъ грановитымъ въ рустику нижнимъ этажомъ превращаются почти въ открытыя лоджіи съ колоннами, которымъ соотвѣтствуетъ болѣе низкая средняя лоджія передъ дворомъ. Палаццо Камбіазо, однако, впервые расчленено только близко другъ къ другу помѣщенными окнами. Превосход-

ная вилла Саули, прекраснѣйшій изъ его сельскихъ домовъ, къ сожалѣнію не сохранилась. Вилла Паллавичини въ Пельи, близъ Генуи, съ барскимъ домомъ, высоко стоящимъ на горныхъ террасахъ, показываетъ его умѣніе пользоваться условіями почвы, а вилла Имперіали въ Санъ Пьеръ д'Арена, расположенная у подножія подымающихся террасъ, показываетъ его со стороны садоваго художника, пролагающаго новые пути.

Величественнѣе и свободнѣе, чѣмъ генуэзскія городскія постройки Алесси, развертывается его палаццо Марини въ Миланѣ (1558), нынѣшняя ратуша. Въ его величественномъ дворѣ (табл. 9, рис. 2) въ нижнемъ этажѣ примѣненъ пріемъ соединенія парныхъ колоннъ попеременно, то аркой, то простымъ гзымзомъ, принесенный Джуліо Романо въ Мантую и быстро распространившійся въ верхней Италіи, а въ верхнемъ этажѣ уже взяты самые пышные и барочные мотивы. Подобнымъ же богатствомъ отличаются и внѣшніе фасады этого зданія, изъ чего несомнѣнно вытекаетъ, что и чрезмѣрно роскошный, хотя и не приведенный къ полному единству, пышный фасадъ церкви Санта Марія близъ Санъ Чельсо въ Миланѣ принадлежитъ Алесси. Главной церковной постройкой его считается Санта Марія ди Кариньяно (1552—1588) въ Генуѣ, для которой онъ, повидимому, могъ дать только планъ. Онъ отвѣчаетъ плану Микель-Анджело для собора Св. Петра въ Римѣ. Церковь внутри представляетъ очень эффектное, оживленное коринѳскими пилястрами пятикупольное зданіе. Снаружи, ниже высоко поставленнаго купола, по сторонамъ главнаго фасада, господствуютъ четыреугольныя башни и несоразмѣрно высокій треугольный фронтонъ надъ его средней частью.

Слѣдующимъ по возрасту былъ самый классическій изъ классическихъ зодчихъ третьей четверти XVI столѣтія, Андреа Палладіо изъ Виченцы (1518—1580), по рожденію, опять-таки, верхнеитальянецъ, но благодаря многократнымъ посѣщеніямъ Рима художественно развившійся въ римлянина. Подражаніе римскому античному искусству въ духѣ Витрувія было путеводной звѣздой, благодаря которой онъ написалъ „Четыре книги объ архитектурѣ" и возводилъ свои сооруженія. Въ противоположность микель-анджеловскому субъективному пониманію и переработкѣ античныхъ формъ Палладіо заботился только о томъ, чтобы передать ихъ въ общемъ и въ частностяхъ вѣрно и соотвѣтственно ихъ внутренней закономѣрности; и онъ великолѣпно умѣлъ заставлять служить новымъ задачамъ свое новое, самостоятельное пониманіе пространства. Для достиженія величественнаго вида сооруженія у Палладіо характерно его предпочитаніе „общаго единства", охватывающаго нѣсколько этажей при посредствѣ высокихъ, проходящихъ черезъ нихъ пилястровъ, чѣмъ, впрочемъ, ранѣе пользовались Альберти, этотъ настоящій предшественникъ Палладіо, въ Сант'Андреа въ Мантуѣ, Браманте во внутренней отдѣлкѣ собора Св. Петра, Микель-Анджело въ различныхъ постройкахъ.

Къ раннимъ работамъ Палладіо (начиная съ 1546 г.) принадлежитъ арочная двухъэтажная галлерея, окружающая древній городской домъ „Базилику" Виченцы (рис. на стр. 76). Въ нижнемъ этажѣ аркады охвачены дорическими, въ верхнемъ іоническими полуколоннами, несущими карнизъ, а сами покоятся на

меньшихъ двойныхъ колоннахъ тѣхъ же орденовъ, свободно стоящихъ и отодвинутыхъ внутрь отъ дѣлящихъ пилястровъ. Изъ числа всюду прославляемыхъ частныхъ дворцовъ Палладіо въ Виченцѣ мощный, весь одѣтый рустикой палаццо Тіене, какъ и позднія постройки Браманте, только въ главномъ этажѣ имѣетъ отдѣлку изъ пилястровъ. Изъ его дворцовъ, украшенныхъ въ стилѣ двухъ орденовъ одинъ надъ другимъ, палаццо Кіерегати (теперь Пинакотека) превращается въ нижнемъ дорическомъ этажѣ въ сплошную открытую галлерею, а въ верхнемъ іоническомъ лишь частью. Лучшимъ образцомъ его двор-

Внутренность Палладіевой церкви Санъ Джорджо въ Венеціи. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

цовъ съ однимъ величавымъ, коринѳско-композитнымъ орденомъ, является великолѣпный палаццо Вальмарана.

Изъ виллъ Палладіо самая извѣстная „Ротонда" около Виченцы: на квадратномъ планѣ перекрестье съ округлымъ среднимъ куполомъ и угловыми комнатами, затѣмъ четыре одинаковыхъ фасада съ античнымъ портикомъ о шести іоническихъ колоннахъ передъ каждымъ, мотивъ, совершенно не подходящій къ стилю виллъ, хотя и примѣнявшійся столѣтіями и использованный самимъ Палладіо богаче и разнообразнѣе въ его виллѣ Барбаро въ Мазерѣ.

Палладіевъ „Олимпійскій театръ" въ Виченцѣ имѣетъ важное значеніе какъ отлично удавшійся опытъ возрожденія античнаго театральнаго зодчества. Важнѣйшія церкви его, съ благороднымъ примѣненіемъ „общаго единства", находятся въ Венеціи. Для церкви Санъ Франческо делла Винья Сансовино

онъ воздвигъ эффектный фасадъ, и въ то же время въ Санъ Джорджо маджіоре выполнилъ внутреннюю (см. рис.) и наружную отдѣлку трехнефной базилики на столбахъ, съ куполомъ, съ фасадомъ, составленнымъ изъ поддерживаемыхъ колоннами фронтоновъ и полуфронтоновъ. Но еще органичнѣе Палладіо слилъ всѣ эти мотивы въ великолѣпной однонефной съ капеллами церкви Спасителя („Иль Реденторе"), хоръ которой обставленъ колоннами. Фасадъ ея является образцомъ палладіевскихъ въ античномъ стилѣ выполненныхъ церковныхъ фасадовъ. Только полупилястры, служащіе опорой для угловыхъ пилястровъ являются здѣсь какъ уступка римскому барочному стилю. Уже Гёте писалъ о дворцахъ Палладіо въ Виченцѣ: „Есть, дѣйствительно, нѣчто божественное въ его архитектурныхъ созданіяхъ, совершенныхъ такъ же, какъ форма у великаго поэта, изъ вымысла и правды создающаго третье бытіе, насъ чарующее".

Кромѣ архитектурныхъ созданій этихъ четырехъ главныхъ мастеровъ, придавшихъ новый видъ итальянскимъ городамъ XVI столѣтія, слѣдуетъ наназвать еще нѣсколько другихъ.

Болонья, богатый и ученый университетскій городъ, дольше, чѣмъ другіе главные города, удерживала разсчитанный на эффектъ съ близкаго разстоянія ранній ренессансъ. Мы не должны, однако, забывать, что „великій теоретикъ" Себастіано Серліо (1475—1552), направленіе котораго въ духѣ высокаго и поздняго ренессанса представляется болѣе яснымъ изъ его сочиненія объ архитектурѣ, чѣмъ изъ его сохранившихся произведеній, родился въ Болоньѣ, что родственный ему по духу Виньола (ср. стр. 49) пріобрѣлъ себѣ имя въ Болоньѣ постройками съ „барочными" чертами, въ родѣ паллацо Бокки-Піелла (1547), и что болонскій переходный мастеръ Андреа Маркезе да Формиджине хотя и начинаетъ въ духѣ ранняго ренессанса, но уже выразительно и самостоятельно представляетъ стиль XVI вѣка въ такихъ постройкахъ, какъ палацпо Фантуцци съ его двумя этажами, украшенными дорическими и іоническими полуколоннами, раздѣланными подъ схему рустики. Рѣшительнѣе проникнуты классическимъ духомъ высокаго ренессанса Антоніо Моранди, прозванный Террибиліа (ум. въ 1568 г.) и Бартоломмео Тріакини (1500—1565). Въ его палаццо Мальвецци-Медичи скучно и размѣренно примѣнены одинъ надъ другимъ три ордена колоннъ, а въ палаццо Рануцци верхніе этажи лишены пилястровъ и имѣютъ на окнахъ барочные раздвоенные фронтоны. Параллельно съ Палладіо, однако, не такъ послѣдовательно, какъ онъ, развивался въ Болоньѣ во второй половинѣ столѣтія живописецъ Пеллегрино Тибальди (отъ 1527 г., по Болоньини, приблизительно до 1592 г.). Главная постройка его въ родномъ городѣ — великолѣпный, съ раннебарочными особенностями университетскій дворъ. Въ благородномъ классическомъ стилѣ поздняго ренессанса съ нѣкоторыми барочными деталями выстроена его однонефная купольная церковь Санъ Феделе въ Миланѣ. Еще богаче его церковь Санъ Гауденціо въ Новарѣ. Классическіе церковные фасады его, однако, еще въ два этажа, какъ у римлянъ, а не въ одинъ, какъ у Палладіо.

Падуя, не менѣе ученая, хотя и менѣе промышленная университетская сестра Болоньи, получила въ XVI столѣтіи еще двѣ большія купольныя церкви, Санта Джустина и Соборъ, частью выстроенныя мѣстными силами. Ихъ внѣшность осталась незаконченной, между тѣмъ внутри онѣ принадлежатъ къ самымъ мощнымъ созданіямъ классическаго искусства пространственнаго стиля. Падуанской архитектурѣ дворцовъ указалъ новые пути, однако, веронскій живописецъ, Джовани Маріа Фальконетто (1458—1534), строительная дѣятельность котораго прошла главнымъ образомъ въ Падуѣ. Его мощный колончатый порталъ палаццо дель Капитаніо и прелестный палаццо Джустиніани, выстроенный въ 1524 г. для Луиджи Корнаро, любившаго широкую жизнь, являются созданіями чистаго высокаго ренессанса.

Въ Генуѣ, пышкомъ нагорномъ и приморскомъ городѣ, гдѣ ученикъ Микель-Анджело Монторсоли (ср. стр. 58) руководилъ постройкой знаменитаго палаццо Андреа Доріа съ его террасами, галлереями, стѣнами, предназначенными для живописи, дѣйствовалъ рядомъ съ Алесси живописецъ Джованни Баттиста Кастелло, совмѣстившій на фасадахъ и внутри своихъ построекъ, каковы дворцы Чентуріоне (дель Подестà) и Имперіали, не только благородство общаго расположенія, но и пышную живописную и стуковую декорацію, барокко которой уже приближается къ рококо. Но самый значительный послѣдователь Алесси въ Генуѣ былъ Рокко Лураго. Его величественно распланированный палаццо Доріа-Турси (теперь ратуша), въ свое время приводившійся Буркгардтомъ, какъ примѣръ проникающаго даже въ Геную одичанія языка формъ, уже Гурлиттомъ по праву былъ провозглашенъ самымъ мощнымъ и несомнѣнно самымъ эффектнымъ зданіемъ „Страда нуова". Во всякомъ случаѣ, онъ сталъ образцомъ для тѣхъ красивыхъ по расположенію дворцовыхъ виллъ, украшенныхъ болѣе живописными террасами и болѣе обширными колончатыми дворами, которыя въ XVII столѣтіи выросли на почвѣ Генуи. Въ церковномъ зодчествѣ Генуя также болѣе долгое время оставалась вѣрной колоннадамъ, чѣмъ какой бы то ни было другой городъ Италіи. Даже Джакомо делла Порта (ср. стр. 50) выстроилъ здѣсь, въ Аннунціатѣ базилику съ колоннами стараго типа, а къ ней примыкаютъ такія благородныя и своеобразныя по расположенію двойныхъ колоннадъ церкви, какъ Санъ Сиро (1576) и Мадонна делле Винье (1586).

Наконецъ, въ Венеціи, побѣдоносной соперницѣ Генуи, зодчество въ XVI столѣтіи, вплоть до Якопо Сансовино (ср. стр. 74) совершенно не процвѣтало. Вполнѣ XVI столѣтію принадлежитъ Джованни да Понте (1512—1597), перекинувшій черезъ Канале-гранде мощную арку Понте Ріальто, а своей тюрьмой (Carceri) давшій менѣе суровое соотвѣтствіе къ Цеккѣ Сансовино. Алессандро Витторіа (1525—1608), ученикъ Сансовино, показавшій себя въ своемъ палаццо Бальби (Гуггенгеймъ) искуснымъ въ духѣ своего времени архитекторомъ, жилъ до XVII столѣтія. Этотъ рядъ заканчиваетъ послѣдній изъ „великихъ теоретиковъ", Виченцо Скамоцци (1552—1616), землякъ и почитатель Палладіо, оказавшій безъ сомнѣнія больше вліянія сочиненіемъ „Всеобщая архитектура", чѣмъ своими постройками. Гур-

литтъ приписываетъ ему великолѣпный сансовиновскій палаццо Корнеръ делла Kà гранде въ Венеціи, Паули же вѣрнѣе считаетъ его произведеніемъ палаццо Контарини Сериньи, стоящій въ зависимости отъ перваго. Достовѣрно извѣстно, что Скамоцци является строителемъ „Новыхъ Прокурацій“, вытянутаго въ длину зданія правительственныхъ учрежденій, продолжающаго вдоль площади Святого Марка Библіотеку Сансовино и по стилю такъ тѣсно примыкающаго къ ней, насколько это позволяетъ его барочный третій этажъ. Задача XVII вѣка искать болѣе массивные и живописные архитектурные эффекты прослѣживается и въ Венеціи.

B. Верхне-итальянское ваяніе XVI вѣка.

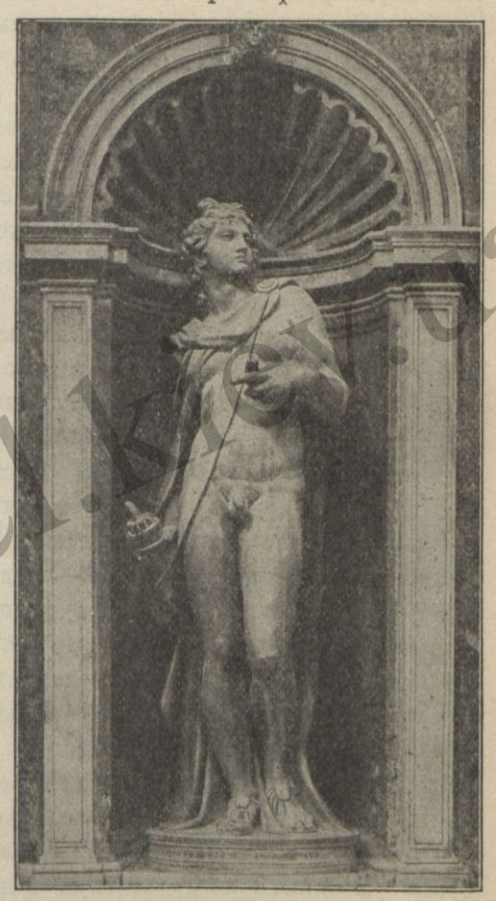
Какъ въ XV, такъ и въ XVI вѣкѣ скульптура верхней Италіи служила преимущественно архитектурнымъ задачамъ. Побѣги старыхъ школъ давали о себѣ знать здѣсь еще долго и въ новый вѣкъ. Но и въ верхней Италіи начинаютъ теперь преобладать главнымъ образомъ тосканскіе скульпторы. Въ Болоньѣ къ флорентійцу Триболо (ср. стр. 57) присоединился уроженецъ Лукки, воспитанникъ Феррары Альфонсо (Читаделла) Ломбарди (около 1497—1537 г.). Здѣсь онъ участвовалъ въ украшеніи изящнаго праваго портала Санъ Петроніо рельефами на библейскіе сюжеты, украсилъ тимпанъ лѣваго портала этой церкви свободно и широко задуманной мраморной группой Воскресенія, но затѣмъ онъ проявилъ свой верхне-итальянскій темпераментъ, страстный реализмъ котораго уже обнаруживаетъ переходъ къ особенностямъ барочнаго движенія. Таковы его терракотовыя группы въ натуральный ростъ старо-болонскаго типа (ср. т. II, стр. 809), напримѣръ, огромная нераскрашенная группа Успенія Богоматери въ Санта Марія делла Вита. Въ Генуѣ прекрасная соборная капелла Іоанна Крестителя была украшена мраморными статуями такими значительными тосканскими мастерами, какъ Маттео Чивитале (ср. т. II, стр. 745) и Андреа Сансовино (стр. 54). Однако, реставрація алтарной сѣни этой капеллы, такъ удачно соединяющей, по выраженію Суиды, „ломбардскій вкусъ въ орнаментѣ съ упрощенными формами стиля шестнадцатаго столѣтія“, была выполнена главнымъ образомъ ломбардцами, Джованни Джакомо и его сыномъ Гульельмо делла Порта (ум. въ 1577 г.). Однако, вслѣдъ за Гульельмо, покинувшимъ Геную, чтобы поступить въ Римѣ на службу къ Микель-Анджело (ср. стр. 58), сюда явился самый преданный ученикъ Микель-Анджело, тосканецъ Монторсоли (ср. стр. 58) и выполнилъ по порученію Андреа Доріа его колоссальную статую, впослѣдствіи разрушенную, а въ алтарной нишѣ церкви Санъ Маттео, кромѣ того, группу Пьета, между апостолами и пророками, затѣмъ полную силы фигуру Спасителя съ рельефами пророковъ и евангелистовъ по сторонамъ. Среди скульпторовъ, украшавшихъ дворецъ Андреа Доріа, выдѣлился тосканецъ Джованни да Фьезоле, исполнившій не только прекрасный главный порталъ, но и два огромныхъ и величественныхъ камина большой залы съ атлантами и статуями. Такимъ образомъ, тосканская скульптура вполнѣ завоевала и Геную.

Въ Миланѣ старый ломбардскій стиль проявлялся хотя и самостоятельно, но безъ особеннаго величія въ изящныхъ произведеніяхъ Агостино Бусти, прозваннаго Бамбайа (1480—1548). Блестящими представителями его при переходѣ къ XVI столѣтію были Джованни Антоніо Амадео и Кристофоро Солари иль Гоббо (ср. т. II, стр. 803). Главныя произведенія Бусти, въ родѣ памятниковъ Гастона де ла Фуа (1515—1522; рис. рядомъ), или фамиліи Бираго (послѣ 1522 г.), къ сожалѣнію, разрушены, ихъ части, какъ показалъ Сант'Амброджіо, разсѣяны по разнымъ собраніямъ. Чистая по стилю надгробная фигура Гастона украшаетъ музей Замка въ Миланѣ. Въ стилѣ Микель-Анджело и въ духѣ Челлини работали въ Миланѣ также падуанцы Леоне Леони (1509—1590) и его сынъ Помпео Леони (ум. въ 1610 г.), которымъ Плонъ посвятилъ отдѣльный трудъ. Мраморный надгробный памятникъ Джованни Джакомо Медичи въ Миланскомъ соборѣ является блѣднымъ подражаніемъ Микель-Анджело. Болѣе выразительна выполненная мастеромъ сидящая бронзовая фигура Винченцо Гонзага на его памятникѣ въ Сабіонеттѣ. Свою главную дѣятельность, однако, отецъ и сынъ развили на поприщѣ бронзовыхъ бюстовъ, статуэтокъ и медалей, которые они изготовляли не только для итальянскихъ правителей, но также и для Карла V и Филиппа II. Музей въ Мадридѣ, Придворный музей въ Вѣнѣ и Виндзорскій замокъ богаты произведеніями ихъ работы, черезъ посредство которыхъ старо-ломбардская скульптура ищетъ и находитъ соприкосновеніе съ міровымъ барочнымъ стилемъ въ области прикладного искусства.

Гастонъ де ла Фуа. Лежачее изображеніе Агостино Бусти на памятникѣ Гастона въ замковомъ музеѣ въ Миланѣ. По фотогр. Г. Броджи въ Миланѣ.

Въ Венеціи рядомъ со стилемъ настоящаго ранняго ренессанса установили свой собственный, явно основанный на антикѣ, не приведенный еще къ внутреннему единству и преувеличенный стиль высокаго ренессанса сыновья Пьетро Ломбардо, Тулліо и Антоніо Ломбарди (ср. т. II, стр. 809), изъ которыхъ Тулліо работалъ до 1632 г. Истинный высокій ренессансъ внесъ и въ венеціанскую скульптуру лишь флорентіецъ Якопо Сансовино (ср. стр. 57). Подчиняясь свойству поставленныхъ ей задачъ, скульптура Якопо въ Венеціи несомнѣнно стала болѣе поверхностной и декоративной, но еще и послѣ 1550 г. она держалась вдали отъ преувеличеній микель-андже-

ловскаго стиля и довольно часто радуетъ свѣжей жизненностью своихъ фигуръ и ихъ движеній. Къ лучшимъ работамъ его принадлежатъ бронзовыя статуи Аполлона (рис. ниже), Меркурія, Минервы и богини Мира въ нишахъ, затѣмъ мраморные рельефы миѳологическаго содержанія, напримѣръ, рельефъ съ Фриксомъ и Геллой, находившійся на цоколѣ мраморной галлереи (Лоджетты) подлѣ обрушившейся колокольни Санъ Марко. Великолѣпны также его рельефы и головки на обрамленіяхъ бронзовой двери ризницы собора св. Марка. Изъ его надгробныхъ памятниковъ самый красивый памятникъ дожа Веньеръ въ Санъ Сальваторе, а на немъ статуя „Упованія", ничтожная по своей оригинальности, но самая извѣстная въ кругахъ классическаго направленія. Болѣе поздния колоссальныя мраморныя статуи Марса и Нептуна Якопо, давшія имя „Лѣстницѣ гигантовъ" во дворѣ дворца Дожей, производятъ впечатлѣніе пышныхъ пластическихъ фразъ.


Статуя Аполлона работы Якопо Сансовино въ лоджеттѣ при башнѣ св. Марка въ Венеціи. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

Изъ многочисленныхъ учениковъ, собравшихся около Якопо Сансовино въ Венеціи, которымъ онъ давалъ работу въ своихъ болѣе крупныхъ предпріятіяхъ, напримѣръ въ скульптурной отдѣлкѣ Библіотеки, дворца Дожей и Лоджетты, Данезе Каттанео изъ Каррары (1509—1573) является въ своихъ портретныхъ бюстахъ Бембо и Контарини собора св. Антонія въ Падуѣ, менѣе приторнымъ и разсчитаннымъ, чѣмъ въ своихъ идеальныхъ произведеніяхъ, каковы статуи на гробницѣ Лоредано въ Санти Джованни и Паоло въ Венеціи. Алессандро Витторіа изъ Тріента (1525—1608) производитъ болѣе свѣжее и правдивое впечатлѣніе своимъ собственнымъ бюстомъ въ Санъ Заккаріа въ Венеціи, чѣмъ своими вытянутыми съ манерными движеніями церковными статуями, не исключая и прекрасной фигуры св. Себастіана въ Санъ Сальваторе въ Венеціи. Наоборотъ, Венецію послѣдней четверти XV столѣтія украсилъ для своего времени чистыми по стилю, хотя и разсчитанными на эффектъ, многочисленными мраморными и бронзовыми статуями, талантливый мастеръ, ученикъ Каттанео, Джироламо Кампанья изъ Вероны (ум. около 1550 г.). Какъ религіознаго мастера его показываетъ бронзовая группа въ Санъ Джорджо Маджоре, представляющая Спасителя на зем-

номъ шарѣ, поддерживаемомъ колѣнопреклоненными ангелами. Какъ свѣтскаго мастера его характеризуютъ каминныя фигуры Меркурія и Геракла въ залѣ делль Колледжіо дворца Дожей, а какъ о портретномъ мастерѣ даетъ отличное понятіе надгробная фигура дремлющаго дожа Чиконья въ церкви іезуитовъ. Джироламо Кампанья закончилъ также (въ 1577 г.) послѣдній изъ большихъ мраморныхъ рельефовъ изъ жизни св. Антонія въ падуанской капеллѣ святого, надъ которыми работали самые выдающіеся венеціанскіе мастера съ начала XVI столѣтія, сперва Антоніо и Тулліо Ломбардо (ср. т. II, стр. 810), затѣмъ Якопо Сансовино, рельефъ котораго, представляющій воскресеніе мертвыхъ, уступаетъ подобному же рельефу Кампаньи въ наглядности и естественности. Въ общемъ эти девять большихъ мраморныхъ рельефовъ въ Санто, въ Падуѣ, принадлежатъ къ важнѣйшимъ проявленіямъ повѣствовательной скульптуры XV и XVI столѣтій; только близость безсмертныхъ бронзовыхъ рельефовъ Донателло на главномъ алтарѣ церкви (ср. т. II, стр. 737—738) заставляетъ ихъ казаться холодными и пустыми, несмотря на ихъ красоты.

Однимъ изъ самыхъ самостоятельныхъ верхне-итальянскихъ скульпторовъ XVI столѣтія былъ, затѣмъ, Антоніо Бегарелли изъ Модены (между 1479—1565 г.г.), съ самостоятельнымъ пониманіемъ натуры перенесшій въ область пластической красоты XVI столѣтія, лишенной красокъ, искусство пышныхъ по разнообразной раскраскѣ терракотовыхъ группъ Маццони (т. II, стр. 807), его учителя, по мнѣнію Зигфрида Вебера. Его спокойно скомпанованное „Оплакиваніе тѣла Христа“ (1544—1546) въ Санъ Пьетро, и отличный бюстъ Сигоніо (1555) въ Сант' Агостино въ Моденѣ (рис. на стр. 86) даютъ впечатлѣніе большей зрѣлости, чѣмъ начатый въ 1524 г. патетическій „Плачъ надъ тѣломъ Христа“ въ Сант'Агостино (1531—1537) и богатое фигурами, но нѣсколько безпомощно скомпанованное Снятіе со Креста (1544—1547) въ Санъ Франческо. Вліяніе Корреджіо, великаго живописца сосѣдней Пармы, отражается на выразительности его головъ. Своими развѣвающимися одеждами Бегарелли, однако, предвѣщаетъ уже болѣе разметанное искусство будущаго. Послѣдователемъ Микель-Анджело въ этихъ мѣстахъ является Просперо Клементи изъ Реджіо (1500—1584), статуи моденскаго замка котораго уже даютъ поверхностныя формы; однако, его лучшее произведеніе, надгробный памятникъ епископа Рангони въ соборѣ Реджіо, въ величественной сидячей фигурѣ покойнаго обнаруживаетъ еще непосредственное наблюденіе и естественное чувство. Вскорѣ затѣмъ и скульптура верхней Италіи была захвачена водоворотомъ новаго стиля, полнаго движенія.

C. Верхне-итальянская живопись XVI столѣтія.

Какъ въ горныхъ областяхъ господствуетъ пластическая форма, такъ въ равнинахъ господствуетъ воздушный тонъ и свѣтъ. Живопись верхне-итальянскихъ равнинъ также расцвѣла красочными и свѣтовыми прелестями. Леонардо, великій изобрѣтатель въ области свѣтотѣни, самъ тосканецъ, образовалъ постоянную школу только въ верхней Италіи, а Фра-Бартоломмео, отецъ повы-

шеннаго чувства красокъ, привелъ свой колоритъ къ единству во Флоренціи лишь послѣ посѣщенія Венеціи (ср. стр. 28). Именно, приведеніе къ единству общаго впечатлѣнія въ духѣ расцвѣта совершилось въ верхней Италіи главнымъ образомъ благодаря одухотворенному единству горячихъ красокъ, какъ у Джорджоне и Тиціана, полной настроенія сіяющей свѣтотѣни, какъ у Корреджіо, или путемъ живописи въ общемъ тонѣ, какъ у Тинторетто, придавшей искусству кисти новую выразительность тѣмъ, что она растворила свойственный каждой вещи тонъ (мѣстный тонъ) въ свѣтовыя и тѣневыя соотношенія.

Живопись мѣстнаго происхожденія въ верхней Италіи распадается въ XVI вѣкѣ въ нашемъ мнѣніи потомковъ на три главныя области. Первая обнимаетъ собственную Ломбардію и Пьемонтъ. Ко второй принадлежитъ Венеція со всей лежащей около нея областью. Третья простирается отъ Пармы и Феррары до Болоньи. Затѣмъ, средне-итальянскими насажденіями являются Мантуа, принадлежащая Джуліо Романо, и Генуя — Перинъ дель Вага. Но къ концу столѣтія даже наиболѣе самостоятельныя верхне-итальянскія школы не могли вполнѣ оградиться отъ вліяній тосканской и римской манеры; какъ противодѣйствіе возникъ, прежде всего въ Болоньѣ, этотъ новый средній стиль XVII столѣтія, которому дольше всего оказывала сопротивленіе Венеція.

Въ Миланѣ, всей Ломбардіи и Пьемонтѣ туземныя школы отличались рѣзкостью и сухостью еще долгое время въ XVI столѣтіи, если не шли за Браманте и Леонардо. Упомянутый уже Бартоломмео Суарди (съ 1468 г. почти до 1536 г.; ср. т. II, стр. 826), прозванный Брамантино, главный ученикъ Леонардо, какъ показали Суида и Фриццони, началъ съ сѣрой рѣзкости Бутиноне (ср. т. II, стр. 825), позже попалъ въ свѣтлый кругъ Леонардо, но все-таки, всегда оставаясь настоящимъ ломбардцемъ, оказалъ сильное вліяніе на дальнѣйшее развитіе живописи этихъ мѣстностей. Настоящимъ властителемъ оставался все же Леонардо, образовавшій рядъ учениковъ уже въ своей первой миланской мастерской, которую онъ, какъ мы настаиваемъ вопреки Эррера, при случаѣ называлъ „Академіей". Произведенія этихъ болѣе молодыхъ художниковъ смѣшивались съ его собственными, въ періодъ недостаточной критики. Отъ его ранняго любимаго ученика Андреа Салаи (Салаино), котораго Вазари называетъ только его „буршемъ" (creato). и отъ его главнаго поздняго любимца, Франческо Мельци, упоминаемаго Ломаццо лишь какъ миніатюриста, не сохранилось достовѣрныхъ картинъ. Вполнѣ подъ его вліяніе попалъ временно Амброджіо Преда или де'Предисъ, которому мы приписываемъ вмѣстѣ съ Зейдлицемъ и другими Мадонну Литта въ Эрмитажѣ въ С.-Петербургѣ и Вознесеніе Господне Берлинскаго музея.

Настоящими учениками перваго миланскаго времени Леонардо являются Антоніо Больтраффіо (1467—1516) и Марко д'Оджонно (1470—1530). Только ихъ Вазари и называетъ учениками (discepoli) мастера. Больтраффіо, основательно изученный Каротти, обнаруживаетъ въ своей ранней берлинской Мадоннѣ еще отголоски Боргоньоне (т. II, стр. 825), хотя и примыкаетъ къ Леонардо. Лишь внѣшнимъ образомъ примыкаютъ къ Леонардо его

старательно выписанныя, блистающія сліяніемъ красокъ Мадонны въ Будапештской галлереѣ, въ Дворцовомъ музеѣ и въ собраніи Польди-Пеццоли въ Миланѣ. Его самостоятельное дальнѣйшее развитіе, въ которомъ при всемъ чувствѣ красоты дѣло не обходилось безъ промаховъ и жесткости въ языкѣ формъ и красокъ, говоритъ за себя, въ его Богоматери со святыми и ктиторами въ Луврѣ, въ женственной Мадоннѣ лондонской Національной галлереи и въ его фресковой Мадоннѣ съ ктиторомъ въ Сант' Онофріо въ Римѣ. Главная сила его проявилась во вновь расцвѣтшемъ искусствѣ украшать комнаты станковыми картинами.

Подпись Марка д'Оджонно носятъ „Паденіе Люцифера“ въ Брерѣ, при всей своей силѣ сухо написанное, и полный выраженія алтарь въ собраніи Креспи въ Миланѣ; Вазари упоминаетъ его фрески изъ Санта Марія делла Паче, хранящіяся въ Брерѣ. Характерны его, лишенныя гибкости, костлявыя руки, зигзаги въ складкахъ одеждъ, густыя тѣни и рѣзкіе свѣта. Сливающая краски моделлировка и нѣжное „сфумато“ Леонардо у него также отсутствуютъ.

„Оплакиваніе Христа“ Антоніо Бегарелли въ Санъ Пьетро въ Моденѣ. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

Настоящимъ своимъ ученикомъ поздняго времени Леонардо самъ называетъ Джампетрино, собственно Джованни Пьетро Рицци. Ему приписываютъ прежде всего рядъ сухихъ по рисунку и темныхъ по краскамъ, но овѣянныхъ прелестью покорной улыбки женскихъ поясныхъ фигуръ, напримѣръ Магдалины въ Брерѣ и въ Замковомъ музеѣ, затѣмъ Флоры въ палаццо Борромео въ Миланѣ. Морелли присоединяетъ къ нимъ еще „Коломбину“ Эрмитажа въ Петербургѣ, а Паули Магдалину доктора Люрмана въ Бременѣ.

Истиннымъ ученикомъ Леонардо Ломаццо называетъ также и Чезаре да Сесто (около 1480—1520 гг.), несомнѣнно много разъ мѣнявшаго Миланъ на Римъ, гдѣ на него оказывалъ вліяніе Рафаэль. Полнымъ настроенія, роскошнымъ по краскамъ главнымъ произведеніемъ его леонардовскаго направленія является Крещеніе въ собраніи герцога Скотти, а лучшимъ произведеніемъ рафаэлевской манеры считается его алтарь изъ шести частей герцога Мельци въ Миланѣ.

Однако, три самыхъ значительныхъ мастера времени расцвѣта, выросших

шихъ въ самостоятельныя величины при свѣтѣ Брамантино и Леонардо, были Андреа Солари (Соларіо), Бернардино Луини и Гауденціо Феррари, уроженцы старой Ломбардіи.

Андреа Солари (отъ 1440 г. и позже 1515 г.) младшій братъ скульптора Кристофоро Солари (ср. т. II, стр. 794 и 803), послѣ Леонардо сталъ самымъ важнымъ мастеромъ новой старательной, слитной манеры письма. Хотя онъ и работалъ, начиная съ 1490 г., нѣсколько лѣтъ въ Венеціи, а съ 1507 г. во Франціи, но все же постоянно возвращался въ Миланъ. Венеціанскимъ кажется его строгій по краскамъ портретъ сенатора лондонской Національной галлереи. Въ написанномъ въ 1499 г. для Санъ Пьетро въ Мурано алтарикѣ Бреры чувствуется Леонардо. Въ полной зависимости отъ Леонардо, съ блескомъ, плотностью и сфумато его живописи выполнены великолѣпный мужской портретъ Андреа съ пейзажнымъ фономъ Лондонской галлереи (1505), его собственный портретъ, Голова Іоанна Крестителя (1507) и Мадонна съ зеленой подушкой въ Луврѣ. Но наиболѣе непосредственное впечатлѣніе производятъ его „Отдыхъ на пути въ Египетъ“ (1515) и его потрясающая, источающая капли крови и слезъ поясная фигура страждущаго Христа въ галлереѣ Польди въ Миланѣ.

Христосъ среди учителей. Картина Бернардино Луини въ Національной галлереѣ Лондона. По фотогр. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

Очень обширную и самую счастливую дѣятельность въ области великаго церковнаго искусства развили Бернардино Луини (приблизительно 1475—1531 или 1532 г.г.) изъ Луино и Гауденціо (Винчи) Феррари (1481—1546) изъ Вальдуджіи. Перваго изучали Брунъ, Фриццони, Бельтрами и другіе, а второго Коломбо, Эдита Гальсей, Паули, Фриццони, Марацца и Малагуцци. Въ своихъ раннихъ фрескахъ Луини явно примыкаетъ къ полусвязанному стилю Боргоньоне (ср. т. II, стр. 825). Таковы: Поклоненіе волхвовъ въ Санъ Пьетро около Луино, снятыя со стѣнъ виллы Пелукка близъ Монцы религіозныя и миѳологическія фрески, изъ которыхъ достойны упоминанія: Кузница Вулкана въ Луврѣ и знаменитое положеніе во гробъ св. Екатерины парящими ангелами, въ Брерѣ. Таковы и его раннія станковыя картины, напримѣръ Положеніе во гробъ Христа въ Санта Марія делла Пассіоне въ Миланѣ, неправильно заподозрѣнные Виллеьямсономъ. Что онъ въ среднемъ возрастѣ

(1510—1520), рядомъ съ Брамантино, стремился тѣснѣе примкнуть къ зрѣлому искусству Леонардо, показываютъ его фрески изъ Санта Марія делла Паче въ Брерѣ, а также многочисленныя станковыя картины, какъ-то: „Христосъ среди учителей“ (см. рис. на стр. 87) лондонской Національной галлереи, „Тщеславіе и Скромность“ барона Эдмонда Ротшильда въ Парижѣ, „Ангелъ съ Товіемъ“ въ Амброзіанѣ и прекрасная „Мадонна въ бесѣдкѣ изъ розъ“ въ Брерѣ. Эти картины со спокойной, гармоничной красотой

Часть росписи купола церкви паломниковъ въ Саронно Гауденціо Феррари. По фотогр. Д. Андерсона въ Римѣ. Къ стр. 89.

линій и красокъ передаютъ, впрочемъ, языкъ формъ и манеру письма Леонардо только въ общемъ и слабо. Въ послѣдніе годы своей жизни, не забывая никогда Леонардо, Луини развивалъ свой собственный стиль, не сроднившійся съ его личными переживаніями, но отличавшійся свободой и чистотой формъ, свѣтлой гармоніей красокъ и пріятнымъ выраженіемъ; такимъ онъ является намъ въ своихъ прославленныхъ фрескахъ церкви паломниковъ въ Саронно и въ Санта Марія дельи Анджели въ Лугано, а также во фресковой Мадоннѣ 1521 г. въ Брерѣ, въ мощной фресковой картинѣ „Христосъ въ терновомъ вѣнцѣ“ 1522 г. въ Амброзіанѣ, и особенно ярко въ своихъ трехъ алтарныхъ картинахъ 1526 г. въ соборѣ города Комо.

Сильнѣе, ярче, съ большей любовью къ правдѣ явился пьемонтецъ Гауденціо Феррари, получившій свое первоначальное обученіе въ Верчелли у

Макрино д'Альба (ср. т. II, стр. 825), съ которымъ насъ ближе познакомилъ Флересъ. Въ Миланѣ, попавши благодаря Брамантино и Луини въ леонардовское теченіе, онъ, по старому воззрѣнію, вновь принятому Паули противъ Морелли, изучаетъ также произведенія Перуджино. Въ концѣ концовъ онъ развился въ мастера, умѣющаго разсказывать съ полной силой и преклоненіемъ предъ чистой красотой, въ произведеніяхъ котораго угловатое и совершенное, рѣзкое и нѣжное, свѣтотѣнь и радостная игра красокъ встрѣчаются рядомъ, иногда почти въ несглаженномъ видѣ. Начиная съ 1507 г. онъ писалъ на Святой горѣ близъ Варалло. Какое умбрійски невинное и благостное впечатлѣніе производятъ здѣсь картины изъ дѣтства Спасителя въ Санта Марія делле Граціе! Какъ свѣжа и естественна его серія Страстей Господнихъ 1513 г. съ Распятіемъ посрединѣ! Сколько мощи въ его Кальваріи 1523 г., похожей на панораму изъ терракотовыхъ фигуръ, дополненную фреской! Но къ самымъ величественнымъ созданіямъ Гауденціо принадлежатъ фрески изъ жизни Маріи и Магдалины въ Санъ Кристофоро (1532—1538) въ Верчелли, а самое великолѣпное Славословіе ангеловъ въ куполѣ Санта-Марія деи Мираколи въ Саронно (рис. на стр. 88), дышащее силой и жизнью и исполненное безконечнаго ликованія. Оно является первой цѣльной купольной росписью этой школы. Кромѣ того, его послѣднія фрески, Бичеваніе и Распятіе 1542 г. въ Санта Марія делле Граціе въ Миланѣ, свидѣтельствуютъ, что онъ непрерывно стремился къ великому и святому. Его станковыя картины — почти исключительно запрестольные образа. Прелестная, поклоняющаяся своему младенцу Мадонна 1511 г. въ главной церкви Ароны навѣяна картиною Перуджино Лондонской галлереи, тогда находившеюся въ Чертозѣ въ Павіи. Большой

Мадонна Джорджоне въ соборѣ Кастельфранко. По фотогр. Андерсона въ Римѣ. Къ стр. 92.

алтарь 1515 г. въ Санъ Гауденціо въ Новарѣ лишь наполовину проникнутъ умбрійской нѣжностью. Высшую силу его показываетъ напоенный свѣтомъ алтарь въ Санъ Кристофоро въ Верчелли. Пинакотека въ Туринѣ и Брера въ Миланѣ также богаты произведеніями его сильной и нѣжной руки.

Для хода развитія Луини и Гауденціо примѣчательно то, что они, ранѣе, чѣмъ осѣнилъ ихъ духъ Леонардо, раздѣлывали околичности своихъ картинъ настоящимъ золотомъ или же рельефной стуковой накладкой. Ихъ преемники, однако, какъ сынъ Луини Аврелio (ум. въ 1593 г.) и ученикъ Гауденціо Бернардино Ланини (ум. около 1578 г.), уронили ломбардскую школу до маньеризма, игравшаго всѣми пріемами живописи времени упадка.

Три мудреца. Картина Джорджоне въ придворномъ Вѣнскомъ музеѣ. По фотогр. издательства Ф. Брукмана и К° въ Мюнхенѣ. Къ стр. 92.

Въ Генуѣ, гдѣ Пьерфранческо Сакки изъ Павіи перенесъ щеголеватый реализмъ XV столѣтія (Алтарь трехъ святыхъ 1426 г. въ Санта Марія ди Кастелло) въ чинквеченто, возникъ теперь въ лицѣ Луки Камбіазо (1527—1585, по Сопрани) своеобразный, сильный мастеръ, говорящій естественнымъ языкомъ формъ, наблюдающій широкія проявленія свѣта и тѣни. Уже большое Положеніе во гробъ въ Санта Марія ди Кариньяно и собственный портретъ въ палаццо Спинола въ Генуѣ, представляющій его пишущимъ портретъ отца, ставятъ его въ рядъ значительныхъ мастеровъ.

На переходѣ къ ломбардскому искусству XVII столѣтія, показавшему стремленіе къ цѣлямъ еще болѣе величественнымъ, и все же лишенному вдохновенія, въ Миланѣ стоятъ Прокаччини, родоначальникъ которыхъ болонецъ Эрколе Прокаччини Старшій (1520—1591), принадлежалъ еще вполнѣ XVI столѣтію.

Въ Венеціи живопись высокаго ренессанса раскрывала богатѣйшую красоту своихъ формъ и роскошь своихъ сочныхъ красокъ. Если ея формы, предпочитая не мускулы, а цвѣтущее тѣло, иногда лишены анатомической правильности флорентійскаго искусства, то все же онѣ всегда въ прекрасныхъ линіяхъ возникаютъ изъ омывающихъ ихъ волнъ красокъ. Венеціанская живопись

обычно меньше заботилась объ изображеніи дѣйствій, выражающихся въ движеніяхъ, чѣмъ о передачѣ прекраснаго, увѣреннаго въ себѣ человѣческаго существа. Ея религіозныя картины — небесное блаженство въ видѣ чистѣйшаго земного счастья. Ея свѣтскія картины, окрыляемыя поэзіей, открываютъ намъ новые міры чувственной и волшебно-сверхчувственной жизни. Однако ея полные жизни портреты, увѣковѣчивающіе ея денежную и умственную аристократію, дополняются идеальными портретами, или полупортретами, какъ ихъ назвалъ Шефферъ, которые стремятся только къ возвеличенію человѣческой красоты въ горячихъ краскахъ.

Истинными піонерами были поздніе ученики Джованни Беллини (ср. т. II, стр. 834). Впереди всѣхъ шелъ Джорджоне изъ Кастельфранко (1478—1510), умершій молодымъ, огненный мастеръ, въ рукахъ котораго живопись сознала наиболѣе свойственныя ей задачи. Именно онъ облекалъ свои картины тѣмъ нѣжнымъ, мечтательнымъ, лирически-волшебнымъ настроеніемъ, которое въ буквальномъ смыслѣ разлито въ воздухѣ Венеціи. Именно онъ заботился прежде всего о спокойномъ красочномъ впечатлѣніи картины. Именно онъ соединилъ свои прекрасные пейзажи съ изображенными происшествіями въ неразрывное цѣлое; и ему удавалось также наиболѣе чувственную красоту одушевлять вѣяніемъ самаго чистаго цѣломудрія. Новыя работы о Джорджоне Конти, Моннере́ де Виллара, Бёна, въ особенности Кука и Людвига Юсти, существеннымъ образомъ расширили наши свѣдѣнія о его жизни и произведеніяхъ. Если Кроу и Кавальказелле признавали за собственноручныя произведенія мастера только 11 картинъ, Морелли только 19, Беренсонъ только 17, а Шмидтъ послѣ 1908 г. только 7, то Кукъ (въ 1900 г.) назвалъ ихъ 67, изъ которыхъ 45 онъ призналъ безусловно собственноручными. Юсти, однако, ставитъ въ болѣе или менѣе близкое отношеніе къ Джорджоне 90 картинъ, но лишь 32 изъ нихъ считаетъ безусловно подлинными. Если исключить находящіяся подъ легкимъ вопросительнымъ знакомъ, то останется не болѣе 25. Юсти въ особенности наглядно очертилъ развитіе Джорджоне изъ незрѣлаго, но лирически-мягкаго ученика Беллини, мастера XV столѣтія, въ художника полныхъ формъ XVI столѣтія, живописной свѣтотѣни и свободнаго движенія, которое онъ приписалъ непосредственнымъ флорентійскимъ вліяніямъ.

Венера Джорджоне (часть картины) Дрезденской королевской галлереи. По фотогр. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

Прославленныя фрески Джорджоне на наружной стѣнѣ торговаго нѣмец-

каго дома въ Венеціи уже въ XVI вѣкѣ стали жертвою влажнаго морского воздуха. Сохранились только его станковыя картины. Въ техническомъ отношеніи Джорджоне поднялся выше беллиніевскихъ пріемовъ твердаго сплава красокъ и достигъ большей свободы и широты, — это показываетъ его ранній, тонко написанный портретъ юноши въ Берлинской галлереѣ, по сравненію съ которымъ болѣе поздній юношескій портретъ въ Будапештѣ написанъ шире, плавнѣе и болѣе выразителенъ по жестамъ рукъ, а также его раннее „Поклоненіе волхвовъ“ Лондонской галлереи при сравненіи съ широко написаннымъ горячими красками „Сельскимъ праздникомъ“ Лувра. Собственно говоря четырехъ достовѣрныхъ картинъ Джорджоне достаточно, чтобы показать намъ его во всю величину и во всей разносторонности. Сидящая на высокомъ тронѣ передъ прекраснымъ пейзажемъ Мадонна со святымъ рыцаремъ Либерале и св. Францискомъ въ соборѣ Кастельфранко (см. рис. на стр. 89) представляетъ запрестольный образъ съ изумительной простой задушевностью религіознаго чувства. Двѣ сказочно прекрасныхъ картины въ палаццо Джованелли въ Венеціи и въ Придворномъ музеѣ въ Вѣнѣ, съ содержаніемъ, какъ показалъ Викгофъ, изъ римскихъ героическихъ поэмъ, производятъ впечатлѣніе прекрасныхъ, какъ сновидѣнія, пейзажей, въ которыхъ человѣческія фигуры сопоставлены съ такой полнотой настроенія, что почти не нужно искать объясненія ихъ дѣйствій. Относительно вѣнской картины (см. рис. на стр. 90) извѣстно, что Себастіано дель Пьомбо закончилъ ее послѣ преждевременной смерти Джорджоне. Наконецъ, его Спящая Венера въ Дрезденѣ, ставшая образцомъ всѣхъ подобныхъ болѣе позднихъ изображеній, лежитъ среди роскошнаго пейзажа, оконченнаго Тиціаномъ, и представляетъ совершенно неодѣтую женщину съ полнымъ жизни нѣжнымъ тѣломъ и идеальными чертами лица, дышащими цѣломудреннымъ чувствомъ.

Три сестры. Картина Пальма Веккіо въ королевскомъ Дрезденскомъ собраніи. По фотогр. издательства Брукмана и К° въ Мюнхенѣ. Къ стр. 94.

Къ несомнѣннымъ произведеніямъ Джорджоне болѣе ранняго времени мы причисляемъ не только прекрасную Юдиѳь въ Петербургѣ, стоящую, опираясь на мечъ, въ строгой позѣ, но и всю Аллендальскую группу картинъ, названную такъ Юсти по картинѣ „Поклоненія волхвовъ“ лорда Аллендаля, замѣчательной по глубокому настроенію. Къ этой группѣ принадлежатъ: самое „Поклоненіе волхвовъ“ и такъ называемая „Тронная сцена“ лондонской Національной галлереи, двѣ картины изъ исторіи Моисея и Соломона въ Уффиціяхъ

и Святое Семейство въ собраніи Бенсона въ Лондонѣ. Тихая Мадонна со святыми Антоніемъ и Рохомъ въ Мадридѣ также еще близко стоитъ къ раннимъ картинамъ мастера. Только младенецъ Христосъ и св. Рохъ болѣе измѣнены въ движеніяхъ. Изъ позднихъ картинъ мастера дрезденская Венера и олимпійски-идиллическій „Сельскій концертъ“ въ Луврѣ уже были упомянуты. На почвѣ этого концерта стоятъ „Прелюбодѣйная жена“ Корпоративной галлереи въ Глазго и Мадонна со святыми (полуфигуры) въ Луврѣ. Больше всего движенія въ Судѣ Соломона въ Кингстонъ-Лэсси. Обѣ указанныя послѣднія картины, несмотря на нѣкоторыя сомнѣнія, можно зачислить за Джорджоне. Изъ тѣхъ же картинъ, которыя приписываются то Джорджоне, то Тиціану въ юности, какъ-то, прекрасную съ поясными фигурами картину въ палаццо Питти, духовныхъ лицъ, занимающихся музыкой, мы могли бы оставить мастеру Кастельфранко. Всѣ вещи Джорджоне проникаютъ въ нашу душу, точно музыка.

„Мадонна съ вишнями“ Тиціана въ худож.-истор. музеѣ въ Вѣнѣ. По фотогр. издат. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

Такъ какъ годъ рожденія Тиціана мы отодвигаемъ вмѣстѣ съ Кукомъ назадъ, то вслѣдъ за Джорджоне слѣдуетъ ученикъ Беллини Пальма Веккіо изъ Бергамо (около 1480—1528), настоящее имя котораго по изслѣдованіямъ Людвига было Джакомо Нигретти. Переходъ къ полнотѣ формъ и красочной пышности новаго столѣтія Пальма сдѣлалъ болѣе расплывчатымъ и лишеннымъ темперамента, чѣмъ у Джорджоне. Его типы, въ особенности его роскошныя, облеченныя въ пышныя одежды женщины легко узнаются по широкимъ щекамъ, низкимъ лбамъ, обрамленнымъ сердечкомъ волнистыхъ бѣлокурыхъ крашеныхъ волосъ, по ихъ узкимъ, почти безъ выраженія глазамъ и пухлымъ пріятнымъ губамъ. Его творческая сила незначительна. Его большіе алтарные образа производятъ впечатлѣніе только спокойныхъ группъ, роскошныхъ фигуръ, изъ нихъ образъ церкви Санта Марія Формоза въ Венеціи отмѣчаетъ одну изъ великолѣпнѣйшихъ женскихъ фигуръ ренессанса въ св. Варварѣ. Оригинальныя „Святыя собесѣдованія“ Пальмы, собственно говоря, продолговатыя картины съ пышнымъ пейзажемъ, съ отдыхающими святыми семействами и разнообразно расположившимися фигурами святыхъ, встрѣчаются въ Дрезденской и Вѣнской галлереяхъ. Изображенія нагого тѣла у него рѣже. Однако, большая превосходная ранняя картина „Адамъ и Ева“ въ Брауншвейг-

скомъ музеѣ и лежащая „Венера Дрезденской галлереи“, похожая на „полупортретъ“, принадлежатъ къ самымъ восхитительнымъ его произведеніямъ. Полупортреты, или настоящіе погрудные, или поясные портреты — самыя любимыя произведенія Пальмы. За нимъ мы оставляемъ какъ раньше, такъ и теперь, овѣянный поэзіей портретъ поэта Лондонской галлереи (по Куку — Джорджоне) и упомянутый Вазари автопортретъ Мюнхенской Пинакотеки (по Морелли — Каріани). Но во главѣ женскихъ полупортретовъ стоятъ „Три сестры“ (см. рис. на стр. 92) Дрезденской галлереи, и подобныя же болѣе или менѣе скромно одѣтыя одиночныя поясныя фигуры, напримѣръ въ Брерѣ, въ Миланѣ, въ Вѣнской и Берлинской галлереяхъ. Черезъ всѣ портреты Пальмы можно прослѣдить переходъ отъ пышной роскоши формъ и красокъ его средняго періода къ переливчатому, сіяющему тону его поздняго времени.

„Небесная и земная любовь“ или „Призывъ къ любви“ въ галлереѣ Боргезе въ Римѣ. По фотогр. Г. Броджи во Флоренціи. Къ стр. 96.

Самой мощной художественной личностью между учениками Беллини былъ Тиціано Вечелли изъ Кадоре, родившійся, повидимому, не въ 1477 г., а позже, по Куку лишь въ 1489 г., и умершій въ 1576 г. въ Венеціи. Общіе обзоры его дѣятельности дали Кроу и Кавальказелле, Филипсъ, Гронау и Фишель. Если онъ дожилъ не до 99 лѣтъ, а только до 87, то его творчество становится понятнѣе въ своемъ развитіи.

Тиціанъ принадлежитъ къ величайшимъ изъ великихъ. Онъ сливалъ въ неразрывномъ единствѣ реальное и идеальное, формы и жгучія краски. Онъ одинаково былъ доступенъ лирикѣ и драмѣ, сказочной грезѣ и мощнымъ дѣйствіямъ. Настроенный по-земному и свѣтски, онъ выразилъ свое наивысшее начало, быть можетъ, въ области портрета и въ соединеніи роскошныхъ пейзажей съ чистой человѣческой красотой. Тѣмъ не менѣе, и свои религіозные образы, составляющіе, какъ бы то ни было, половину его произведеній, онъ оживилъ чистой, горячей человѣчностью и возвышенной, нѣжной божественностью. Онъ постигъ всѣ тайны живописи, какъ ни одинъ живописецъ до него, и живописцы всѣхъ послѣдующихъ временъ проходили школу у него. Даже

„Мадонна Пезаро“ Тиціана въ Братской церкви въ Венеціи. По фотогр. Д. Андерсона въ Римѣ.

его художественное развитіе стало образцовымъ. Его позднѣйшія произведенія отличаются отъ болѣе раннихъ усиленіемъ въ нихъ мотивовъ тѣлесныхъ движеній и огромной свободой письма. Отъ совершенства свѣтящагося, слитнаго колорита они постепенно перешли къ той свободѣ и широтѣ исполненія и къ той сложной по тонамъ, но единой по колориту свѣтотѣни, которыя прокладывали путь новой манерѣ живописно видѣть и писать.

Наиболѣе раннія сохранившіяся произведенія Тиціана похожи на произведенія Джорджоне, привлекшаго его въ 1508 г. въ качествѣ сотрудника для украшенія нѣмецкаго торговаго дома въ Венеціи. Опираясь на старинныя свидѣтельства, мы считаемъ доказаннымъ, что такія великолѣпно исполненныя въ духѣ Джорджоне произведенія, какъ прелестная „Цыганская Мадонна" Вѣнской галлереи, строгій женскій портретъ галлереи Креспи въ Миланѣ и полный достоинства мужской поясной портретъ въ Кобгэмъ-Голлѣ, представляютъ юношескія произведенія Тиціана.

Большаго оживленія драмы Тиціанъ достигъ, когда въ 1511 г. въ Падуѣ получилъ задачу написать фреской нѣкоторыя чудеса св. Антонія въ школѣ этого святого. Что Тиціанъ подпалъ въ Венеціи послѣ 1512 г. подъ вліяніе Пальмы, котораго, конечно, онъ быстро переросъ, показываютъ нѣкоторыя картины „Святого собесѣдованія" продольнаго размѣра, употребительнаго у Пальмы, хранящіяся въ Мадридской, Дрезденской и Лондонской галлереяхъ, а также примыкающая къ нимъ „Мадонна съ вишнями" Вѣнской галлереи. Затѣмъ слѣдуютъ двѣ самыхъ призрачно-прекрасныхъ свѣтскихъ картины: „Три возраста жизни" Бриджватерской галлереи въ Лондонѣ и всемірно извѣстная подъ названіемъ „Небесная и земная любовь" (см. рис. на стр. 94) картина галлереи Боргезе въ Римѣ, сюжетъ которой вмѣстѣ съ Викгоффомъ можно объяснять, какъ „Увѣщаніе Медеи Венерой полюбить Язона", хотя это и не вполнѣ соотвѣтствуетъ настроенію. Нагая и одѣтая женщины сидятъ на краю колодца. Между ними амуръ, играя правой рукой въ водѣ, перегибается черезъ край. Съ мастерской широтой написано цвѣтущее тѣло нагой женщины, пышныя одежды одѣтой, горящій, дающій картинѣ настроеніе пейзажъ позади нихъ. Съ недавняго времени вмѣстѣ съ Авенаріусомъ эту картину обыкновенно называютъ „Призывъ къ любви".

Вполнѣ самимъ собой Тиціанъ является въ „Динаріи Кесаря" Дрезденской галлереи (табл. 10). Только полуфигуры Спасителя и фарисея съ говорящими чертами лица и руками, на черномъ фонѣ! Тиціановскій типъ Спасителя, окруженный огоньками нимба, въ своемъ идеальнѣйшемъ выраженіи. При томъ сколько правды, естественности, сколько непосредственной жизни въ этихъ головахъ!

Къ самымъ раннимъ созданіямъ Тиціана принадлежитъ роскошная по краскамъ спокойная картина Антверпенской галлереи, представляющая дожа Жакопо Пезаро съ папой Александромъ VI, преклоняющими колѣни передъ ступенями трона ап. Петра. Пятьюдесятью годами позже (въ 1555 г.) возникла картина въ Дворцѣ Дожей, выдержанная въ болѣе холодномъ тонѣ, проникнутая болѣе пріятнымъ свѣтомъ и намѣренно болѣе аллегоричная, представляющая

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

„Динарій“ Тиціана.

По оригиналу корол. Дрезденской галлереи.

дожа Гримани склоняющимъ колѣни передъ фигурой Вѣры. Измѣненіе стиля Тиціана лежитъ всецѣло между этими двумя внутренно родственными картинами.

Алтарные образы Тиціана характеризуютъ это измѣненіе на разныхъ его ступеняхъ. Таковы, сидящій на тронѣ св. Маркъ (1504) въ Санта Марія делла Салюте и величественное, проникнутое бурнымъ движеніемъ, изумительно сочное по краскамъ „Успеніе Богородицы" (1518) въ Академіи, затѣмъ скомпанованная уже въ свободномъ равновѣсіи, богатая портретами „Мадонна семейства Пезаро" (1526) во Фрари въ Венеціи (см. рис. на стр. 96), болѣе выдержанное въ тонѣ Успеніе Богоматери (1540) въ соборѣ въ Веронѣ, окутанный уже атмосферной дымкой распятый Христосъ (1561) въ Пинакотекѣ въ Анконѣ, разсчитанная всецѣло на эффекты искусственнаго свѣта картина — Мученія св. Лаврентія (1565) въ церкви іезуитовъ въ Венеціи и, наконецъ, почти импрессіонистское „Вѣнчаніе Христа терновымъ вѣнцомъ" (1570) въ Мюнхенской Пинакотекѣ (см. рис. рядомъ). То же самое развитіе обнаруживаютъ и пышныя, изобилующія нагимъ тѣломъ миѳологическія картины Тиціана, начиная

„Вѣнчаніе Христа терновымъ вѣнцомъ" Тиціана въ Мюнхенской Пинакотекѣ. По фотогр. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

съ Вакханаліи Мадридскаго музея (1520), замѣчательной своимъ сильнымъ движеніемъ, Вакха Лондонской галлереи (1523) и, кончая болѣе выдержанными въ тонѣ Данаей въ Неаполѣ (1545), Мадридѣ и Петербургѣ, Діаной (1559) Бриджватерской галлереи въ Лондонѣ и роскошнымъ пейзажемъ Лувра (около 1650 г.), на которомъ Юпитеръ въ видѣ сатира приближается къ Антіопѣ.

Большинство покоящихся Венеръ Тиціана, образцомъ для которыхъ послужила Дрезденская Венера Джорджоне, являются, очевидно, портретами или

полупортретами. Нагая „Венера“ въ трибунѣ Уффицій, одна изъ прекраснѣйшихъ картинъ въ мірѣ, изображаетъ герцогиню Элеонору Урбинскую со служанками на заднемъ планѣ, занятыми около сундука съ платьями. У ногъ „Венеры“ играетъ на органѣ молодой человѣкъ, поглядывающій на нее. У ногъ второй „Венеры“ въ Уффиціяхъ лаетъ модная собачка. Къ нимъ примыкаютъ и стоящія полунагія по поясъ женскія фигуры Тиціана, какъ-то: въ стилѣ Пальмы написанная „Флора“ въ Уффиціяхъ, „Туалетъ“ Лувра и „Тщеславіе“ Мюнхенской Пинакотеки, равно какъ и „Венера въ мѣхахъ“, передъ которой амуръ держитъ зеркало (около 1565 г.), въ Петербургскомъ Эрмитажѣ. Настоящей Венерой является „Анадіомена Апеллеса“ въ Бриджватерской галлереѣ, въ Лондонѣ.

Изъ портретовъ Тиціана женскіе, кромѣ восхитительнаго дѣтскаго портрета Клариссы Строцци и портретовъ его собственной дочери Лавиніи въ Берлинской и Дрезденской галлереяхъ (см. рис. на стр. 99), по жизненности и по одухотворенности не могутъ идти въ сравненіе съ мужскими, соединяющими въ высшей степени острую передачу характера съ благородной осанкой и чрезвычайно живописнымъ исполненіемъ. Какъ подъ его руками мужской погрудный портретъ выростаетъ въ портретъ во весь ростъ, показываетъ ихъ непрерывный рядъ: упомянутый уже погрудный портретъ въ Кобгэнъ Голлѣ (около 1508 г.), затѣмъ чрезвычайно живой поясной портретъ юноши съ лѣвой рукой въ перчаткѣ (около 1518 г.) въ Луврѣ, портретъ по колѣни Федериго Гонзага (около 1523 г.) въ Мадридскомъ музеѣ и тамъ же портретъ во весь ростъ императора Карла V (1533) съ большой собакой. Къ наиболѣе зрѣлымъ портретамъ Тиціана принадлежатъ затѣмъ портреты до колѣнъ „англичанина“ въ палаццо Питти, Жаккопо Страда въ Вѣнской галлереѣ и портретъ во весь ростъ императора Карла V (1548), который сидитъ на террасѣ съ обширнымъ видомъ, въ Мюнхенской Пинакотекѣ (см. рис. на стр. 103); иные портреты непосредственно становились историческими картинами: такова исполненная движенія, глубокая по замыслу группа папы Павла III съ его наслѣдниками въ Неаполѣ, а въ Мадридѣ мощное изображеніе генерала дель Васто, говорящаго къ войскамъ, и поразительный конный портретъ 1548 года, представляющій Карла V послѣ побѣдоноснаго сраженія при Мюльбергѣ скачущимъ въ полномъ вооруженіи на пути домой, въ Аугсбургѣ. Тиціанъ въ этомъ портретѣ становится творцомъ современнаго коннаго портрета. Онъ указалъ новые пути всей портретной живописи. Веласкецъ, Рубенсъ и ванъ-Дикъ должны были идти по его слѣдамъ.

Способность Тиціана разсказывать съ драматической силой наиболѣе мощно проявилась въ его захватывающемъ „Положеніи во гробъ“ Лувра, въ сгорѣвшемъ, къ сожалѣнію, Убіеніи Петра мученника (1528) въ Санти Джованни е Паоло въ Венеціи и въ уничтоженныхъ огнемъ въ 1577 г. вмѣстѣ съ другими художественными произведеніями фрескахъ „Битвы при Кадоре“ (1537) во Дворцѣ Дожей. Участіе Тиціана въ украшеніи внутреннихъ помѣщеній въ роскошномъ видѣ предстаетъ передъ нами въ его „Введеніи во храмъ“ изъ „Скуола делла Карита“, теперь въ Венеціанской академіи. Наивысшимъ очарованіемъ пей-

зажа дышатъ „Noli me tangere“ Лондонской галлереи (1512) и св. Іеронимъ Лувра (1538). Можно сказать, даже, что его пейзажъ со стадомъ овецъ въ Букингамскомъ дворцѣ (около 1534 г.) открываетъ новые пути, какъ несомнѣнный пейзажъ съ настроеніемъ. Тиціанъ владѣлъ одинаково всѣми родами и всѣми средствами представленія, и во всей его живописи краска, какъ таковая, оставалась наиболѣе свойственнымъ ему средствомъ выраженія.

Болѣе слабыми учениками Беллини, перешедшими къ Пальма, были Рокко Маркони и Джованни Бузи Каріани изъ Бергамо (около 1480—1541 гг.; статья Людвига). Достовѣрныя картины второго не позволяютъ вмѣстѣ съ Морелли приписывать ему нѣкоторые наиболѣе талантливые венеціанскіе портреты этого времени. Болѣе важнымъ ученикомъ Беллини, перешедшимъ къ Джорджоне, былъ упомянутый уже Себастіано Лучіани (1485—1547; о немъ писали Бенкардъ и Акьярди), котораго мы уже знаемъ среди друзей Микель-Анджело въ Римѣ подъ именемъ Себастіано дель Пьомбо (ср. стр. 69). Здѣсь мы можемъ имѣть дѣло только съ его венеціанскимъ юношескимъ временемъ (до 1511 г.). Въ основѣ „Плача надъ тѣломъ Христа“ съ его подписью, у лэди Лейярдъ въ Венеціи, лежитъ картина Чима да Конельяно, товарища его по школѣ у Беллини (ср. т. II, стр. 838), но изъ этого вовсе не вытекаетъ необходимости приписывать ему другія картины изъ мастерской Беллини, похожія на его. Болѣе правильно судить о его венеціанскомъ раннемъ времени можно прежде всего по его знаменитому „Святому собесѣдованію“ въ Санъ-Джованни Кризостомо въ Венеціи (около 1509 г.), хотя и примыкающему къ Джорджоне, но дышащему свободной, совершенной и нѣжной красотой золотого вѣка. Три жены налѣво принадлежатъ къ прекраснѣйшимъ женскимъ образамъ, извѣстнымъ исторіи искусства. Въ томъ же стилѣ написаны святые въ Санъ Бартоломмео ди Ріальто, и ту же руку обнаруживаютъ Саломея въ собраніи Сольтингъ въ Лондонѣ и Магдалина собранія Кука въ Ричмондѣ.

Тиціанъ. Портретъ его дочери Лавиніи въ Корол. Дрезденской галлереѣ. По фотогр. издательства Ф. Брукмана и К° въ Мюнхенѣ.

Изъ школы Альвизе Виварини (ср. т. II, стр. 831), представлявшей контрастъ школѣ Беллини, вышелъ однако, какъ показалъ Беренсонъ, такой крупный мастеръ, какъ венеціанецъ Лоренцо Лотто (съ 1480 до 1556 или 1557 г.), подобно многимъ своимъ соотечественникамъ искавшій счастья внѣ своего родного города лагунъ. Вслѣдъ за книгой Беренсона о Лотто и Бискаро призналъ съ полнымъ правомъ во фрескахъ и другихъ картинахъ, неправильно

приписанныхъ Морелли Барбари (ср. т. II, стр. 837), юношескія произведені Лотто. Достовѣрныя юношескія произведенія его, напримѣръ, алтари въ Санта-Кристина въ Тревизо и въ ратушѣ въ Реканати, отличаются отъ произведеній учениковъ Беллини болѣе холодной свѣтотѣнью и болѣе наивнымъ проявленіемъ жизни. Между 1508 и 1512 гг. Лотто былъ въ Римѣ. Неудивительно, что онъ воспринялъ и отзвуки римскаго языка формъ, такъ что его Мадонна 1518 г. въ Дрезденской галлереѣ, впервые ему приписанная Фриццони, долгое время считалась картиной римской школы! Между 1513 и 1525 гг. онъ выполнилъ въ Бергамо прекрасные внутренне и внѣшне оживленные, охваченные яркимъ свѣтомъ и прохладной тѣнью алтари въ Санъ Бартоломмео, Санъ Бернардино и Санъ Спирито, напоминающіе скорѣе Корреджіо, котораго онъ не зналъ, чѣмъ венеціанцевъ. Начиная съ 1526 г. Лотто дѣлилъ свое время между Венеціей и Марками. Произведеніями въ истинно венеціанскомъ духѣ являются его Апоѳеозъ св. Николая въ церкви Кармине (1529) и алтарь со св. Антоніемъ въ Санти Джованни э Паоло въ Венеціи. Его послѣднія картины: Жертвоприношеніе Мельхиседека и Срѣтеніе въ палаццо Апостолико въ Лорето, при кудреватомъ рисункѣ и широкомъ, легкомъ исполненіи, писаны въ общемъ тонѣ съ нѣжными красочными переливами. Беренсонъ, преувеличивая, сравниваетъ ихъ съ произведеніями лучшихъ французскихъ „импрессіонистовъ". Сравнительно съ обиліемъ картинъ Лотто на христіанскія темы языческіе сюжеты у него крайне рѣдки, а въ извѣстныхъ галлереяхъ Лондона, Мадрида, Вѣны, Берлина и Милана сохранились до двухъ дюжинъ портретовъ, выдающихся не столько своей духовной глубиной, сколько чуткостью психологическаго наблюденія и свѣжимъ естественнымъ живописнымъ исполненіемъ. Къ лучшимъ — принадлежитъ семейная группа въ Лондонѣ (табл. 9, рис. 4). Чтобы стать великимъ, Лотто не хватаетъ строгости и глубины, но онъ является художественной личностью, съ которой насъ роднитъ ея непосредственность и привлекательность.

Изъ школы Пальма Веккіо вышелъ его родственникъ, веронецъ Бонифаціо Питати (1487—1533). Архивныя изысканія Людвига, къ которымъ Викгоффъ добавилъ умныя поясненія, снова освободили насъ отъ Морелліевскаго, восходящаго къ Бернаскони раздѣленія этого мастера на трехъ, такъ что вмѣсто двойниковъ являются его ученики. Бонифаціо Питати опредѣленно вступилъ въ область декораціи. Съ нѣкоторыми своими учениками онъ выполнилъ послѣ 1530 г. писанныя на полотнѣ стѣнныя картины палаццо де Камерленги въ Венеціи, многочисленные отдѣльные экземпляры которыхъ впослѣдствіи были разрознены и распредѣлены по церквамъ, дворцамъ и галлереямъ. Онъ предпочиталъ продолговатыя картины во вкусѣ Пальмы и проливалъ бездну сіяющихъ красокъ на свои привлекательныя картины, но большею частью ограничивался лишь красивой внѣшностью.

Его главнымъ ученикомъ былъ, какъ мы принимаемъ вмѣстѣ съ Беренсономъ и Викгоффомъ, Жакопо да Понте изъ Бассано (1515—1592), отецъ котораго Франческо да Понте Старшій, писалъ еще грубоватыхъ мадоннъ въ духѣ Бартоломмео Монтанья (ср. т. II, стр. 838). Наиболѣе подробныя свѣдѣ-

нія о художественной семьѣ Бассано далъ Цоттманнъ. Жакопо Бассано, хорошо освѣщенный уже Ридольфи и Верчи, былъ въ своемъ родѣ пролагателемъ новыхъ путей, въ рукахъ котораго библейскія исторіи, преимущественно изъ Ветхаго Завѣта, постепенно превращались въ широко развернутые эпизоды изъ сельской жизни съ реалистическимъ пейзажемъ, жанровой обстановкой и многочисленными стадами скота или вообще какими-нибудь животными. Его картины этого рода можно видѣть въ большинствѣ извѣстныхъ собраній, но въ наибольшемъ количествѣ въ галлереяхъ Бассано, Вѣны и Гэмптонъ-Корта. Начавши довольно робко, онъ перешелъ къ болѣе смѣлой и широкой живописи и къ болѣе рѣзкому изображенію свѣтовыхъ эффектовъ, даже свойствъ ночного освѣщенія, изъ которыхъ отдѣльные цвѣта, какъ, напримѣръ, красный и зеленый, онъ заставляетъ свѣтиться точно драгоцѣнные камни. Золотистый основной тонъ, унаслѣдованный имъ отъ отца, онъ постепенно замѣнилъ серебристо-сѣрымъ отливомъ. Изъ сыновей Жакопо, Франческо Бассано младшій (1549—1592) тѣсно примыкаетъ къ нему, а Леандро Бассано (1551—1622) былъ особенно любимъ какъ портретистъ, но своимъ мягкимъ, окутаннымъ желтовато-сѣрой дымкой „Видомъ Венеціи“ (въ Мадридѣ) онъ становится основателемъ „живописи видовъ“.

Главнымъ ученикомъ Тиціана былъ Парисъ Бордоне изъ Тревизо (около 1500—1571 гг.; о немъ книга Байло и Бискаро). Свѣтскія картины его производятъ большее впечатлѣніе, чѣмъ церковныя. Въ его лучшемъ произведеніи Венеціанской академіи, роскошномъ по краскамъ изображеніи засѣданія Совѣта, во время котораго рыбакъ подаетъ дожу найденное кольцо, передъ нами предстаетъ повѣствовательная манера Карпаччіо (ср. т. II, стр. 838) въ ея наибольшей законченности рисунка и живописи. Прелестны также его полупортреты краснощекихъ женщинъ и яркіе по краскамъ мужскіе портреты, изъ которыхъ лучшіе находятся въ палаццо Бриньоле Сале въ Генуѣ, въ Уффиціяхъ и въ Луврѣ. Наконецъ, его „Игроки въ шахматы“ Берлинской галлереи представляютъ двойной портретъ, въ духѣ жанра.

Вліяніе Тиціана, смѣшанное съ чуждыми ему элементами, является въ картинахъ и гравюрахъ Андреа Мельдолла Скьявоне (ранѣе 1522—1563 гг.) изъ Зары, успѣшно работавшаго въ своемъ коричневатомъ тонѣ въ области церковной и дворцовой венеціанской живописи; онъ къ тому же долженъ быть названъ въ числѣ основателей самостоятельной пейзажной живописи, если ему правильно приписываются два миѳологическихъ пейзажа Берлинской галлереи. Во всякомъ случаѣ, мы видимъ, какъ венеціанская живопись всюду стремится къ расширенію и большей свободѣ области своихъ сюжетовъ.

Всѣхъ преемниковъ Тиціана превосходитъ Жакопо Робусти, прозванный Тинторетто, изъ Венеціи (1518—1594), изящно увѣнчанный Тоде новыми лаврами. Ученикомъ Тиціана Тинторетто былъ лишь короткое время; глубже онъ примкнулъ къ Скьявоне, затѣмъ вдохновился копіями лучшихъ произведеній Микель-Анджело и, наконецъ, съ полнымъ сознаніемъ написалъ на своемъ знамени — сліяніе языка формъ великаго флорентійца съ горячими красками Тиціана. Такъ какъ это сліяніе отвѣчало внутреннему художествен-

ному складу мастера, одареннаго могучей силой воображенія, который къ тому же съ неслыханнымъ въ Венеціи усердіемъ отдавался изученію анатоміи и перспективы, то оно произвело дѣйствительно новое, мощное искусство, несравненное по способности величественно овладѣвать пространствомъ до безконечныхъ далей, жизнью атмосферы со всѣми ея эффектами освѣщенія и человѣческими движеніями въ самыхъ мощныхъ соединеніяхъ массъ. Даже побочныя фигуры его картинъ берутъ начало въ реальной народной жизни и стоятъ въ тѣснѣйшей связи съ драматическимъ изображеніемъ дѣйствія; и если стройные типы Тинторетто съ небольшими головами въ своемъ постоянномъ повтореніи и не свободны отъ манеры, то все же они органически соединяются съ его новыми, никогда ранѣе не виданными произведеніями, исполненными мощи движенія и свѣта. Его кисть сначала была дерзка и свободна, и лишь соприкасаясь съ послѣдней манерой Тиціана она развилась въ ту свободную, а при колоссальныхъ задачахъ, иногда даже поверхностно широкую кисть, которая до тѣхъ поръ была неслыханной, а его своеобразно интересный вначалѣ колоритъ, часто мутный отъ почернѣнія красокъ, лишь постепенно развился въ ту новую живопись свѣтотѣни, которая какъ будто обмакиваетъ свою кисть не въ краски, а въ небесный свѣтъ и въ земную тѣнь. Тинторетто теперь считается многими отцомъ современнаго импрессіонизма.

Зрѣлыми и осмысленными работами Тинторетто являются ужъ въ 1547 г. „Тайная Вечеря“ и „Омовеніе ногъ“ въ Санта Маркуола. „Омовеніе ногъ“ увезенное въ Испанію, находится теперь въ Эскуріалѣ. Къ зрѣлому раннему періоду его относятъ обыкновенно вслѣдъ за Ридольфомъ и двѣ огромныя картины въ хорѣ Санта Марія делл' Орто, относимыя Тоде къ болѣе позднему времени, „Поклоненіе золотому тельцу“ и „Страшный Судъ“, отмѣченныя замѣчательнымъ умѣніемъ владѣть движеніемъ массъ и свѣтомъ. „Грѣхопаденіе“ и „Первое убійство“ Тинторетто въ Венеціанской академіи показываютъ его своеобразный даръ усиливать прелесть прекрасныхъ нагихъ тѣлъ, написанныхъ въ живыхъ движеніяхъ, настроеніемъ пейзажа, въ которомъ они живутъ. Настоящимъ пейзажемъ съ настроеніемъ является его „Св. Георгій“ въ Лондонѣ. Всю силу своего умѣнія убѣдительно разсказывать неслыханныя исторіи, для которыхъ приходилось заново находить каждый мотивъ, мощно заполняя пространство, обнаруживаютъ его четыре картины изъ сказанія о святомъ Маркѣ (см. табл. 9, рис. 3). Изъ нихъ одна принадлежитъ Академіи, двѣ палаццо Реале въ Венеціи, и одна Брерѣ въ Миланѣ. Концу эпохи его сильныхъ красокъ и свѣта принадлежитъ колоссальный „Бракъ въ Канѣ Галилейской“ (1561) въ Санта Марія делла Салюте, проникнутый глубокой духовностью, несмотря на всю свою жанровую концепцію.

Послѣ этого времени главную свою дѣятельность Тинторетто развернулъ въ украшеніи церкви и школы Санъ Рокко и Дворца Дожей въ Венеціи большими, написанными на холстѣ стѣнными картинами и плафонами. Въ школѣ Санъ Рокко, увидѣвшей его переходъ къ широкому „письму въ тонѣ“, картины въ главной нижней залѣ изъ жизни Дѣвы Маріи и два поэтичные ландшафта, написанные въ новой манерѣ, съ Маріей Магдалиной и Маріей Египетской,

принадлежатъ къ самымъ сильнымъ въ смыслѣ разсказа произведеніямъ Тинторетто, а картины изъ жизни Спасителя въ верхней залѣ обнаруживаютъ его рѣдкій даръ наполнять новой, мощной жизнью тысячу разъ изображенныя событія.

Историческіе, миѳологическіе и аллегорическіе картины и плафоны Тинторетто въ различныхъ залахъ Дворца Дожей, какъ ни искусно и интересно они задуманы и исполнены, не вызовутъ въ насъ такого восторга. Главное произведеніе его здѣсь, хотя и сохранившееся, но съ потемнѣвшими красками и сильно измѣнившееся — колоссальная продолговатая картина Рая, представленнаго въ видѣ обширнаго небеснаго пространства, наполненнаго безконечными толпами безчисленныхъ блаженныхъ. Его послѣдній реалистическій стиль видѣній, богатый по формамъ и по тонамъ, показываютъ большія картины въ Санъ Джорджо въ Венеціи: „Воскресеніе Христово", задуманное какъ видѣніе, являющееся колѣнопреклоненному семейству Морозини, и огромныя картины „Тайной Вечери" и „Сбора манны".

Тиціанъ. Портретъ Карла V въ Мюнхенской Пинакотекѣ. По фотогр. издательства Ф. Брукмана и К° въ Мюнхенѣ. Къ стр. 98.

Тинторетто принадлежитъ также къ числу величайшихъ портретистовъ, на что давно указалъ Гаакъ и что доказываютъ его великолѣпные портреты въ Дрезденской и Берлинской галлереяхъ, но главнымъ образомъ въ собраніяхъ Венеціи, Флоренціи и Вѣны. Съ собственноручными картинами его смѣшиваются иногда работы его школы. Тинторетто дѣйствительно предоставлялъ исполненіе многочисленныхъ колоссальныхъ картинъ своей мастерской, въ которой выдѣляется его сынъ Доменико Робусти (1562—1637), но не сравнивается съ нимъ. Самъ Жакопо Тинторетто былъ несомнѣнно величайшимъ художникомъ послѣдней трети XVI столѣтія, очевидныя слабыя стороны котораго превращались въ его могучихъ рукахъ довольно часто въ сильныя стороны.

Рядомъ со школой собственно Венеціи, большая часть художниковъ которой, впрочемъ, родились внутри страны, является континентальная школа самостоятельнаго и частью очень крупнаго значенія въ лицѣ мастеровъ по преимуществу Фріуля, Вероны и Брешіи.

Средь сильныхъ сыновъ Фріульскихъ горъ, примкнувшихъ къ венеціанской школѣ, выдѣляется между всѣми Джованни Антоніо де' Сакки (1483—1539), личность, болѣе опредѣленно обрисованная Людвигомъ. По родному городу его обычно называютъ Порденоне. Въ своихъ первоначальныхъ работахъ онъ является неловкимъ, угловатымъ провинціаломъ. Подъ вліяніемъ Джорджоне въ Венеціи около 1509 г. онъ достигъ большей округленности и болѣе радостнаго колорита, а затѣмъ развился въ повѣствователя съ сильнымъ драматизмомъ, пріобрѣвшаго такое имя своими смѣлыми серіями фресокъ въ соборахъ Тревизо (1520), Кремоны (1522) и въ Мадонна ди Кампанья около Пьяченцы (1529—1531), что Совѣтъ Венеціи въ 1535 г. далъ ему мѣсто подлѣ Тиціана во дворцѣ Дожей. Между его учениками слѣдуетъ отмѣтить только Бернардино Личиніо (около 1490—1569 гг.), портретиста второстепеннаго значенія, подпись котораго имѣетъ портретъ галлереи Боргезе въ Римѣ изъ числа большихъ семейныхъ, а изъ единоличныхъ отмѣчены его именемъ портретъ дамы въ красномъ Дрезденской галлереи и портретъ Оттавіано Гримани — Вѣнской.

Моретто. Портретъ мужчины въ ростъ въ Національной Лондонской галлереѣ. По фотогр. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ. Къ стр. 105.

Болѣе значительное развитіе получила школа Брешіи, которой занимались Фенароли въ 1877 г., Якобсенъ въ 1896 г. Савольдо, Романино и Моретто блестятъ яркимъ созвѣздіемъ надъ благодатнымъ пріальпійскимъ городомъ. Джанъ Джироламо Савольдо (около 1480 г. до времени послѣ 1548 г.), переработавшій кромѣ венеціанскихъ и флорентійскія вліянія, на что указываетъ его прекрасная Мадонна, являющаяся святымъ, въ Брерѣ, былъ мастеромъ съ благороднымъ, хотя нѣсколько холоднымъ художественнымъ настроеніемъ, любившимъ украшать вечерней или утренней зарей свои сочные пейзажные фоны. Джироламо Романино (около 1485—1566 гг.) согрѣлъ и смягчилъ свою старо-брешіанскую суровость близостью къ Джорджоне. Наиболѣе знаменитыя серіи фресокъ онъ написалъ въ соборѣ Кремоны и въ Санъ Джованни Эванджелиста въ Брешіи. Наиболѣе сильно его самобытность раскрылась въ алтаряхъ церквей Брешіи и въ картинахъ главныхъ галлерей въ Падуѣ, Лондонѣ и Берлинѣ. Въ нихъ совершился переходъ отъ венеціанскаго золотистаго къ брешіанскому серебристому тону, отцомъ котораго является Романино. Однако самый значительный изъ трехъ — Алессандро Бонвичини (1498—1555), прозванный иль Моретто ди Брешія, о которомъ писали Мольменти

и Флересъ. Примыкая къ Романино и въ то же время находясь подъ вліяніемъ Тиціана, онъ поднялъ брешіанскій стиль до свободной, своеобразной красоты, а серебристый тонъ этого стиля сдѣлалъ болѣе утонченнымъ въ краскахъ. Церкви и собранія Брешіи хранятъ еще свыше пятидесяти образовъ его работы. Потомство, однако, чтитъ Моретто главнымъ образомъ какъ портретиста. Его выдающійся, спокойный въ своей жизни портретъ мужчины въ ростъ 1526 г. въ Лондонской галлереѣ (см. рис. на стр. 104), гдѣ находится также прекрасный мужской портретъ по колѣна, не говоря о болѣе раннемъ единоличномъ портретѣ дамы, является первымъ извѣстнымъ портретомъ итальянской станковой живописи въ полный ростъ и въ натуральную величину. Всѣ портреты Моретто обладаютъ естественной небрежностью позы, непринужденной правдивостью выраженія и болѣе плавной и широкой живописью, чѣмъ большинство другихъ современныхъ портретовъ; и все-таки именно въ этой области его превосходилъ его ученикъ Джованни Баттиста Морони изъ Бергамо (около 1520—1578 гг.), какъ портретистъ принадлежащій къ самымъ лучшимъ мастерамъ этой спеціальности. Любовью къ портретамъ въ полный ростъ, легкостью въ передачѣ особенностей каждаго лица, утонченностью своей кисти, съ внѣшней стороны какъ бы холодной, онъ примыкаетъ къ Моретто, котораго превосходитъ лишь естественной передачей не только нагого тѣла, но и драпировокъ, и бытовыхъ чертъ, указывающихъ на родъ занятій. Достаточно Лондонской галлереи, чтобы его узнать. Къ тремъ звѣздамъ Брешіи онъ присоединяется какъ четвертая, сосѣдняя звѣзда равнаго блеска.

Верона, городъ Витторе Пизано (ср. т. II, стр. 804, 813 и 830), въ началѣ XV вѣка въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ обогнала всѣ прочіе города Италіи. Мастера переходного времени послѣ 1470 г., здѣсь все еще принимавшіе участіе въ обычной фасадной живописи, стремились къ свободному, хотя и не всегда самостоятельному рисунку и болѣе оригинальному колориту, который отличался отъ венеціанскаго своимъ болѣе холоднымъ и пестрымъ тономъ, иногда соединеннымъ съ блескомъ перламутра и дымчатыми тѣнями. Джованни Франческо Карото (1470—1546) уже является художникомъ шестнадцатаго столѣтія, безъ рѣзкаго характера, но своеобразнымъ по краскамъ. Учениками Доменико Мороне (ср. т. II, стр. 829) были его сынъ Франческо Мороне (1474—1529), украсившій Санта Марія инъ Органо въ Веронѣ великолѣпными еще полу-мантеньевскими работами, Джироламо даи Либри (1474—1556), Мадонна съ кроликомъ котораго въ музеѣ Вероны напоминаетъ о его зависимости отъ книжной миніатюры, и Паоло Морандо, прозванный иль Каваццола (1486—1522), въ своихъ многочисленныхъ фрескахъ и алтаряхъ объединившій всѣ хорошія черты школы, которому, впрочемъ, достаточно было бы написать только мужской портретъ Дрезденской галлереи, чтобы стать въ рядъ художниковъ высокаго значенія. Самымъ значительнымъ веронскимъ мастеромъ болѣе молодого поколѣнія былъ Доменико дель Риччіо, прозванный Брузазорчи (1494—1557); „Большая Кавалькада“ его въ палаццо Ридольфи въ Веронѣ,

большое изображеніе проѣзда Климента VII и Карла V на коняхъ черезъ Болонью, отводитъ ему почетное мѣсто въ верхне-итальянской монументальной живописи. Какъ это молодое поколѣніе Вероны вышло побѣдителемъ изъ борьбы между средне-итальянскими вліяніями и ихъ собственными воззрѣніями, показываетъ Антоніо Бадиле (1516—1560), котораго можно прослѣдить въ Санти Назаро э Чельзо и въ Веронскомъ музеѣ. Ученикомъ Бадиле былъ Паоло Веронезе, которому Мейснеръ и Иріарте посвятили свои послѣднія книги.

Паоло Кальяри, прозванный Веронезе (1528—1588), или попросту „Веронезъ", — великій мастеръ XVI столѣтія, которому и въ Венеціи выпали на долю такія задачи, что его можно считать почти венеціанцемъ. Но его искусство, несмотря на то, что на него повліяло чувство красоты римской школы, овладѣвшее съ половины вѣка благодаря гравюрѣ на мѣди всѣмъ свѣтомъ, и несмотря на очевидную связь его съ такими великими венеціанцами, какъ Тиціанъ и Тинторетто, сохраняетъ все же свою основную веронскую холодность изображенія, въ особенности ея нѣжный, слегка потухшій и все-таки богатый красками колоритъ, въ которомъ красножелтые и желтокрасные тона подлѣ сѣросинихъ и синеватосѣрыхъ выступаютъ рѣзче, чѣмъ въ яркомъ, истинно венеціанскомъ колоритѣ. Паоло Веронезе былъ главнымъ образомъ живописцемъ стѣнъ и плафоновъ, и потому является первостепеннымъ декоративнымъ мастеромъ. Свѣтскія и священныя событія во дворцахъ и церквахъ онъ изображалъ въ большихъ роскошныхъ картинахъ, расчлененныхъ по всѣмъ законамъ симметріи, или болѣе свободнаго равновѣсія, по-праздничному радостныхъ и богатыхъ фигурами, при чемъ эти картины отличаются яснымъ, равномѣрнымъ распредѣленіемъ формъ, красокъ и свѣтовыхъ эффектовъ. При этомъ, своимъ фигурамъ, которыя большею частью изображены въ спокойныхъ позахъ, несмотря на сознательную красоту ихъ линій и заранѣе разсчитанную прелесть красокъ, онъ умѣетъ придать видъ непосредственной естественности и выразить духовное содержаніе своихъ замысловъ, конечно, лишь пріятнымъ внѣшнимъ образомъ, безъ глубокихъ переживаній.

Самыя раннія его произведенія, остатки стѣнныхъ росписей въ виллахъ Соранца и Фанцоло, показываютъ его рядомъ съ сотрудникомъ его Баттиста Фаринати, прозваннымъ Зелотти (ум. около 1592 г.), веронцемъ чистѣйшей воды. Въ Венецію онъ былъ призванъ въ 1555 г., чтобы тамъ расписать прежде всего потолокъ ризницы церкви Санъ Себастіано, куда онъ снова не разъ возвращался вплоть до 1570 г., и украсилъ ее все болѣе зрѣлыми, болѣе пышными по краскамъ картинами. Достаточно плафона главнаго нефа съ тремя большими картинами изъ исторіи Эсѳири (1556), фресокъ изъ жизни св. Себастіана на главныхъ стѣнахъ и большой картины въ трапезной, поступившей въ Бреру, съ изображеніемъ пира у фарисея (1570), чтобы показать намъ мастера въ полномъ его развитіи. Затѣмъ онъ украсилъ виллу Тіене около Виченцы, виллу Мазеръ около Тревизо (ср. стр. 78), выстроенную Палладіо въ 1565 г., величественными орнаментальными фресками, ставшими на нѣсколько столѣтій образцовыми для подобныхъ задачъ. Міръ греческихъ боговъ въ сводѣ залы виллы Мазеръ, восемь женщинъ съ музыкальными ин-

струментами въ средней крестовой залѣ! Всюду являются реальныя фигуры, въ современныхъ одеждахъ! Нарисованныя двери, черезъ которыя входятъ пажъ и крестьянская дѣвушка, открываютъ рядъ подобныхъ живописныхъ шутокъ XVII и XVIII столѣтій. Настоящія пейзажныя фрески двухъ переднихъ, главная цѣль которыхъ дать перспективный обманъ, устранить комнатныя стѣны, удерживаютъ за собой почетное мѣсто въ исторіи декоративнаго пейзажа.

Позже Паоло вмѣстѣ съ Тинторетто принималъ широкое участіе въ украшеніи библіотеки (теперешняго королевскаго дворца) и Дворца Дожей въ Венеціи. Въ послѣднемъ Похищеніе Европы въ залѣ дель Антиколеджіо — прекраснѣйшая миѳологическая картина Веронезе. Богатое фигурами изобра-

Паоло Веронезе. „Бракъ въ Канѣ" въ Дрезденской Королевской галлереѣ. По фотогр. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

женіе Апоѳеоза Венеціи въ большомъ залѣ Совѣта является, быть можетъ, прекраснѣйшей въ мірѣ аллегорической картиной плафона.

Между картинами Паоло, поступившими въ галлереи, выдѣляются четыре большія продолговатыя картины дома Куччина въ Дрезденѣ, именно, портретъ семейства Куччина, торжественный Бракъ въ Канѣ и роскошное Поклоненіе волхвовъ. Въ большихъ картинахъ пировъ съ роскошной архитектурой, далекими перспективами и многочисленными второстепенными фигурами, въ чемъ ему предшествовалъ Тинторетто, искусство Веронезе развиваетъ свои вообще наиболѣе ясныя и роскошныя черты. Слѣдуетъ также указать и на такія картины, какъ большой „Бракъ въ Канѣ" и „Пиръ у фарисея" въ Луврѣ, слишкомъ симметрично скомпанованныя, какъ буйный „Пиръ у мытаря" въ Венеціанской академіи, болѣе свободныя по композиціи „Бракъ въ Канѣ" въ Дрезденской (см. рис. выше) и въ Мадридской галлереяхъ и въ томъ же духѣ выдержанное „Семейство Дарія" Лондонской галлереи. Отдѣльные портреты Веронезе по своимъ портретнымъ чертамъ не такъ совершенны, какъ портреты Тиціана или Тинторетто. Наиболѣе прелестенъ портретъ молодой дамы съ мальчикомъ на рукѣ въ Луврѣ.

Кромѣ Баттиста Зелотти, пережившаго Паоло, его братъ Бенедетто (ум. въ 1598 г.) съ сыновьями Карлетто (ум. въ 1596 г.) и Габріэле Кальяри (ум. въ 1631 г.), являются лишь слабыми подражателями его. Это тѣ художники, которые продолжали вести мастерскую Веронезе подъ фирмой „Наслѣдники Павла“ — „Heredes Pauli“. Рядомъ съ ними работалъ Паоло Фаринати (1522—1606), вышедшій изъ той же среды, что и первый, но старше Паоло Кальяри. Онъ внесъ въ свою живопись начала пармской школы и безъ особенной силы и блеска довелъ веронскій стиль до XVII столѣтія.

При дворѣ Альфонзо I изъ дома Эсте въ Феррарѣ процвѣтала не только поэзія, но и живопись, и на феррарской живописи эпохи расцвѣта лежитъ не только отблескъ романтической поэзіи Аріосто, но и отблескъ горячихъ красокъ Джорджоне и Тиціана. Нельзя отрицать, что и языкъ формъ Рафаэля также рано сталъ ей знакомъ. Однако въ основѣ своей феррарскіе художники, изученные послѣ Ладерки и Читаделла, послѣ Вентури и Морелли подробнѣе всего Грюйеромъ, остаются все-таки истинными отпрысками грубоватой староферрарской школы (ср. т. II, стр. 819), изъ которой они вышли.

Джованни ди Никколо Лутери, прозванный Доссо-Досси (1479 до 1542), вышелъ изъ школы Лоренцо Коста. Въ главныхъ своихъ произведеніяхъ, напримѣръ въ обольстительной „Волшебницѣ Цирцеѣ“ галлереи Боргезе, прекрасномъ св. Себастіанѣ Бреры, мощномъ, блещущемъ красками шестичастномъ алтарѣ въ Атенео въ Феррарѣ, онъ является передъ нами во всей силѣ своей романтически поэтической фантазіи, окрыленной его другомъ Аріосто, со всѣмъ своимъ радостнымъ чувствомъ природы въ пейзажныхъ настроеніяхъ, со свойственной ему роскошью красокъ, среди которыхъ иной разъ рѣзко выступаетъ сопоставленіе холоднаго соломенно-желтаго цвѣта съ яркимъ зеленымъ и глубокимъ краснымъ. Холоднѣе его болѣе позднія, подписанныя монограммой изъ костей картины вродѣ „Изгнанія торговцевъ изъ храма“ въ палаццо Доріа въ Римѣ. Декоративныя овальныя картины его въ галлереѣ Модены съ группами пирующихъ, бражничающихъ и играющихъ на музыкальныхъ инструментахъ показываютъ, что ему принадлежитъ извѣстное мѣсто и въ исторіи развитія жанра. Изъ прежней Моденской галлереи происходятъ его многочисленныя дрезденскія картины. Отъ произведеній Доссо-Досси Вентури съ недавняго времени рѣзче отличаетъ картины его брата и помогавшаго ему во многихъ отношеніяхъ сотрудника Баттиста Досси (ум. въ 1546 г.), а Пацакъ даже дѣлаетъ его отвѣтственнымъ почти за всю пейзажную часть въ картинахъ, написанныхъ братьями сообща. Своей сѣверной умѣренной трактовкой деревьевъ, свѣжей зеленью и своимъ живописнымъ свѣтомъ она отличается отъ пейзажа тосканской и умбрійской школъ. Самостоятельнаго значенія пейзажная живопись Досси достигла въ особенности во внутренней декораціи различныхъ залъ виллы Имперіале около Пезаро (ср. стр. 47).

Отъ Панетти въ Феррарѣ, отъ Боккаччино въ Кремонѣ и отъ Рафаэля въ Римѣ вышелъ Бенвенуто Тизи да Гарофало (1481—1559), являющійся только въ своихъ болѣе раннихъ произведеніяхъ здоровымъ феррарцемъ, идущимъ

рядомъ съ Доссо. Его сѣровато-синіе и голубовато-красные тона въ соединеніи съ оранжево-желтымъ и темно-зеленымъ даютъ своеобразные минорные аккорды. Работами еще незрѣлаго ранняго времени являются двѣ его картины: Самарянка у колодца галлереи Боргезе и Посейдонъ съ Аѳиной 1512 г. Дрезденской галлереи. Всю жизнь ему сопутствовали заказы на большія религіозныя картины, въ родѣ тѣхъ, которыя сохраняются въ соборѣ и въ Атенео въ Феррарѣ, обозначая постепенный переходъ къ его обычной манерѣ. Небольшія

„Цирцея" Доссо-Досси въ галлереѣ Боргезе въ Римѣ. По фотогр. Г. Броджи во Флоренціи.

картины на библейскіе сюжеты и мадонны, несмотря на ихъ феррарскій колоритъ заслужившія ему имя „Рафаэля въ миніатюрѣ", въ большомъ числѣ находятся въ римскихъ собраніяхъ. Къ сѣверу отъ Альпъ въ особенности Дрезденская галлерея богата произведеніями его умѣлой, полной настроенія кисти.

Третьимъ въ этомъ союзѣ былъ Людовико Маццолини (около 1480—1528 г.), писавшій въ общепринятомъ стилѣ, но въ своеобразныхъ, удивительно сильныхъ горячихъ тонахъ небольшія картины на христіанскіе сюжеты съ сооруженіями, обыкновенно украшенными мраморными въ античномъ стилѣ рельефами. Чтобы познакомиться съ нимъ, достаточно Уффицій и римскихъ собраній, а по сю сторону Альпъ Берлинской и Дрезденской галлерей.

Переходъ отъ XVI къ XVII столѣтію въ Феррарѣ обозначаетъ соб-

ственно Ипполито Скарселла, прозванный Скарселлино (1551—1620), сохраняющій полное фантазіи феррарское основное настроеніе въ своемъ вылощенномъ эклектическомъ языкѣ формъ и въ своихъ тонахъ, которые становятся все холоднѣе и тяжелѣе. Главное произведеніе его — „Успеніе Богоматери“ въ сводѣ хора Санъ Паоло въ Феррарѣ.

Феррарская школа XVI столѣтія занимаетъ среднее положеніе между школами Венеціи и Пармы, но не достигаетъ истиннаго совершенства ни той ни другой.

Между феррарской и болонской живописью, состоявшими въ очень оживленныхъ отношеніяхъ уже въ XV столѣтіи, явилась тѣсно соединенная съ ними живопись Модены и Пармы (ср. т. II, стр. 823 и 824), давшая въ первой трети золотого XVI вѣка въ лицѣ Антоніо Аллегри да Корреджіо (1494—1534) одного изъ тѣхъ великихъ, самостоятельныхъ мастеровъ, которые возвышаются надъ всякой школьной традиціей. Наше современное знаніе и оцѣнка Корреджіо основываются на изслѣдованіяхъ Пунгилеони, Вентури, Морелли и Тоде. Корреджіо мастеръ свѣта и любви, ликованія и движенія. Онъ не мудрецъ, не мыслитель, а прежде всего художникъ; онъ передаетъ свои простые, каждому понятные замыслы не только поразительно мягкой и плавной кистью, съ прелестной игрой свѣтотѣни, изъ которой самыя сверкающія краски выступаютъ слегка ослабленными, но и передавая самыя смѣлыя движенія, пересѣченія и сокращенія членовъ тѣла и радостныя улыбки на лицахъ прекрасныхъ святыхъ и мірскихъ созданій, которымъ особенное очарованіе придаютъ пріятныя суженныя къ низу овальныя лица.

До 1518 г. главнымъ мѣстопребываніемъ Корреджіо было Корреджіо; съ 1518 г. до 1530 г. онъ создавалъ лучшія свои произведенія въ Пармѣ; съ 1530 г. до 1534 г. онъ снова жилъ въ своемъ родномъ городѣ. Вмѣстѣ съ Морелли и Вентури, и вопреки Тоде и Риччи, мы признаемъ вѣрнымъ извѣстіе, что его главнымъ учителемъ былъ Франческо Біанки Феррари въ Моденѣ (ср. т. II, стр. 823). Что затѣмъ онъ побывалъ въ Мантуѣ, гдѣ на него оказали вліяніе произведенія Мантеньи и совѣты Лоренцо Коста (ср. т. II, стр. 820), это по меньшей мѣрѣ вѣроятно. Произведенія Доссо въ Феррарѣ также могли имѣть для него значеніе. Въ пребываніе Корреджіо въ Миланѣ, Венеціи или Римѣ мы все же не вѣримъ. Лишь окольными путями онъ подвергся нѣкоторому вліянію средне-итальянцевъ. Какъ и Микель-Анджело, Антоніо обладалъ своей личной самобытностью, и потому, какъ и Микель-Анджело, не былъ портретистомъ. Послѣ короткаго феррарско-болонскаго юношескаго періода, онъ развернулся въ самостоятельнаго мастера, отдѣльныя очевидныя слабыя стороны котораго не нарушаютъ поразительной мощи его произведеній въ цѣломъ.

Во главѣ его достовѣрныхъ произведеній стоитъ законченный въ 1515 г. алтарный образъ Дрезденской галлереи, представляющій сидящую на тронѣ Мадонну надъ святыми Францискомъ и Антоніемъ, Іоанномъ Крестителемъ и св. Екатериной, еще въ строгой композиціи XV столѣтія, проникнутой, однако, внутреннимъ оживленіемъ и выполненной въ сильныхъ, благородныхъ и зрѣлыхъ формахъ, въ яркихъ, еще не погруженныхъ въ свѣтотѣнь тонахъ.

Мощныя іоническія колонны задняго плана, однако, уже баро́чныя, а прелестные безкрылые ангельчики, прилетающіе съ наполненнаго тающими головками

Корреджіо. „Мадонна со св. Францискомъ" въ Дрезденской Королевской галлереѣ.
По фотогр. издательства Ф. Брукмана и Кº въ Мюнхенѣ.

серафимовъ сіяющаго неба, являются уже вполнѣ принадлежащими XVI столѣтію. Съ недавняго времени свыше десятка небольшихъ, неизвѣстныхъ картинъ стали считать юношескими произведеніями Корреджіо. Какъ и

В. Шмидтъ, нѣкоторое время я относился къ этому отрицательно, но сознаюсь, пересмотрѣвши вопросъ, вернулся къ тому воззрѣнію, что и нѣкоторыя изъ этихъ картинъ дѣйствительно принадлежатъ Корреджіо, напримѣръ навѣрное „Прощаніе Христа съ матерью“ у мистера Бенсона въ Лондонѣ, какъ показываютъ одинаковыя іоническія колонны на заднемъ планѣ, и восхитительная, проникнутая чудной поэзіей пейзажа „Святая Ночь“ собранія Креспи въ Миланѣ. Нѣсколько позже слѣдуютъ „Отдыхъ на пути въ Египетъ“ въ Уффиціяхъ безъ особаго настроенія и картина на тотъ же сюжетъ, но болѣе прочувствованная, подъ названіемъ „Мадонна съ кроликомъ“ въ Неапольскомъ музеѣ.

Корреджіо. Дѣти въ потолкѣ комнаты абатиссы въ монастырѣ св. Павла въ Пармѣ. По фотогр. братьевъ Алинари во Флоренціи.

Въ Пармѣ Корреджіо въ 1518 г. началъ свою дѣятельность фресками пышной новой манеры. Въ пріемной аббатиссы женскаго монастыря Санъ Паоло онъ написалъ надъ каминомъ дѣвственную Діану, въ шестнадцати тимпанахъ гризалью подходящіе миѳологическіе и аллегорическіе сюжеты, а въ шестнадцати овальныхъ люнетахъ среди зелени трельяжа въ распалубкахъ крыши столько же паръ прелестныхъ голыхъ дѣтей съ охотничьими принадлежностями, какъ будто они дѣйствительно шалятъ вверху подъ голубымъ небомъ надъ лиственной крышей. Сколько разнообразія въ повтореніи простого художественнаго мотива и какая бездна дѣтской граціи и красоты! Станковыя картины его этого времени, напримѣръ Мадонна съ корзиной Лондонской галлереи, производитъ впечатлѣніе граціознаго жанра, а „Дѣва Марія, поклоняющаяся Младенцу“, въ Уффиціяхъ тронута мечтательностью.

Вторую значительную серію фресокъ Корреджіо выполнилъ въ 1520—1524 гг. въ Санъ Джованни Эванджелиста въ Пармѣ. Остатки великолѣпнаго, проникнутаго воодушевленіемъ „Вѣнчанія Дѣвы Маріи“ въ абсидѣ находятся теперь въ тамошней библіотекѣ. Евангелистъ Іоаннъ надъ одной изъ боковыхъ дверей церкви плохо сохранился. Главное произведеніе занимаетъ куполъ. Въ парусахъ торжественно соединены попарно евагелисты и отцы церкви. Въ куполѣ престарѣлый Іоаннъ созерцаетъ какъ бы апокалипсическое видѣніе, т. е. апостоловъ нагихъ и полуодѣтыхъ въ мощныхъ движеніяхъ вмѣстѣ съ ангелами на с лакахъ, между тѣмъ какъ вверху Спаситель въ смѣломъ ракурсѣ возносится на небо. Примѣненіе способа изображать фигуры, видимыя снизу, здѣсь, какъ и въ болѣе раннихъ плафонахъ Мантеньи и Мелоццо (ср. т. II, стр. 783 и 817), уже ясенъ, но еще не доведенъ до крайности. Изъ станко-

выхъ картинъ этого времени выдѣляется незаконченная по композиціи, но полная свѣтлой готовностью на муки, картина казни св. Плакиды и св. Флавіи въ Пармской галлереѣ, поразительный „Христосъ на Масличной Горѣ“ въ Апслей Гоузѣ въ Лондонѣ, полное настроенія „Noli me tangere“ въ Прадо въ Мадридѣ и нѣжное, мечтательное „Обрученіе св. Екатерины“ въ Луврѣ, а затѣмъ миѳологическія картины, „Школа Амура“ въ Лондонѣ и „Антіопа“ въ Луврѣ. Единичнымъ является мастерство, съ которымъ Корреджіо написалъ здѣсь обнаженное тѣло освѣщеннымъ въ свѣту.

Между 1524 и 1530 гг. Корреджіо, все болѣе утверждаясь въ усвоенномъ имъ направленіи, выполнилъ въ куполѣ Пармскаго собора огромную фреску Успенія Богородицы въ (см. рис. на стр. 114). Дѣйствительно, здѣсь, какъ утверждаетъ Стрыговскій, живописный барóчный стиль выступаетъ въ своемъ наиболѣе рѣзкомъ проявленіи. Это произведеніе для цѣлыхъ столѣтій наложило печать на судьбу купольныхъ росписей своей точкой зрѣнія снизу, проведенной съ чрезвычайной последовательностью. Въ четырехъ парусахъ сидятъ святые — покровители Пармы, окруженные летающими ангелами. Передъ балюстрадой, изображенной по краю купола, стоятъ, глядя на небо, съ мощными жестами апостолы среди юношей, возжигающихъ ѳиміамъ. Въ центрѣ купола Спаситель стремится навстрѣчу Своей возносящейся кверху Матери. Въ юношахъ — ангелахъ, видимыхъ снизу и заполняющихъ пространство, естественно прежде всего поражаетъ множество переплетающихся ногъ. Какой-то шутникъ уже тогда сравнилъ ихъ съ „рагу изъ лягушекъ“. Написано, однако, все это мастерски, ясно и воздушно.

Апост. Петръ и Павелъ кисти Корреджіо во фрескѣ купола церкви Санъ Джованни въ Пармѣ. По фотогр. Д. Андерсона въ Римѣ

Наряду съ работами Корреджіо въ куполѣ собора возникли и его знаменитѣйшіе алтарные образа: Мадонна со св. Себастіаномъ и мчащимися на облакахъ ангелами Дрезденской галлереи, Отдыхъ на пути въ Египетъ со сплетающимися хороводами ангеловъ и затѣмъ сіяющая, счастливая Мадонна съ оживленымъ Іеронимомъ и прильнувшей Магдалиной („День“) въ Пармской галлереѣ. Далѣе слѣдуютъ знаменитая „Святая Ночь“ Дрезденской гал-

лереи, собственно, „Поклоненіе пастырей“, съ исходящимъ отъ младенца свѣтомъ, съ ослѣпленной сіяніемъ пастушкой, съ пастухами барочнаго типа впереди и взятымъ съ соборнаго купола хороводомъ ангеловъ, и наконецъ Мадонна со св. Георгіемъ того же собранія, съ ея прекрасными, но исключительно для живописности привлеченными фигурами юношей, съ веселыми околичностями и смѣлыми ракурсами, напоминающими живопись Корреджіо въ куполѣ собора.

Часть композиціи Успенія Богородицы Корреджіо въ куполѣ Пармскаго собора. По фотогр. Д. Андерсона въ Римѣ. Къ стр. 113.

На своей тихой родинѣ, при дворѣ города Корреджіо, онъ написалъ въ послѣдніе годы своей жизни лучшія изъ своихъ миѳологическихъ картинъ, наивныхъ при всей чувственности изображенныхъ мотивовъ: утонченную съ пышнымъ пейзажемъ Леду Берлинской галлереи; всю окутанную мистической свѣтотѣнью Іо Вѣнской галлереи и изящную и чистую при всей откровенности позы Данаю галлереи Боргезе (см. рис. на стр. 115).

Рано окончилъ Корреджіо свой творческій жизненный путь. Вліяніе, имъ оказанное, возрастало послѣ его смерти со столѣтія на столѣтіе. Не только Карраччи при переходѣ къ XVII столѣтію, но и Менгсы въ концѣ XVIII столѣтія ставили его во главѣ всѣхъ художниковъ.

Его ближайшіе подражатели и ученики въ Пармѣ, какъ Франческо Марія Рондани (съ 1490 г. и позднѣе 1548 г.) и Микеланджело Ансельми (1491—1554), хотя и болѣе старые, чѣмъ онъ, тѣмъ менѣе приковываютъ насъ къ себѣ, чѣмъ безграничнѣе они обращались къ нему, послѣ начинаній въ другомъ родѣ. Равнымъ образомъ и болѣе молодые мастера этого направленія, какъ Джироламо Маццуола Бедулла (около 1500—1569 гг.) и Джорджо Гандино дель Градо (ум. въ 1538 г.), не могутъ насъ здѣсь занимать. Даже менѣе односторонніе послѣдователи Корреджіо въ Моденѣ, какъ-то Никколо Абати (1512—1571), снова оживившій его стиль во Франціи, и

Бартоломмео Скедони (ум. въ 1615 г.), самостоятельно переработавшій его въ Италіи и не безъ таланта перенесшій его въ XVII вѣкъ, могутъ здѣсь быть лишь упомянуты. Нѣсколько дольше насъ займетъ Франческо Маццуола, прозванный иль Пармеджіанино (1504—1540), испытавшій вліяніе Корреджіо въ самой Пармѣ. Въ вѣчномъ городѣ онъ слилъ это вліяніе съ воздѣйствіями римской школы въ болѣе или менѣе своебразный, но несомнѣнно манерный стиль, который пользовался всеобщимъ успѣхомъ у современниковъ, не-

„Даная" Корреджіо въ галлереѣ Боргезе въ Римѣ. По фотогр. Бреджи во Флоренціи. Къ стр. 114

смотря на его удлиненныя фигуры съ длинными шеями, невыразительныя лица, холодный, хотя и не лишенный привлекательности колоритъ, соединенный, однако, съ добросовѣстнымъ, хотя сухимъ письмомъ. Съ его религіозными картинами можно познакомиться по „Явленію Богоматери надъ святыми" и „Мадоннѣ съ розами" Дрезденской галлереи, а съ его миѳологическими картинками по привлекательному „Амуру, приготовляющему лукъ" Вѣнской галлереи. Какъ многіе манерные художники, однако, Пармеджіанино всю свою силу обнаруживаетъ только въ портретахъ, лучшихъ для своего времени, въ чемъ легко убѣдиться въ галлереяхъ Неаполя, Вѣны, Флоренціи и Рима. Наконецъ, какъ основатель гравюры на мѣди въ Италіи Пармеджіанино заслуживаетъ опредѣленнаго мѣста въ исторіи репродукціонныхъ искусствъ.

Какую вообще роль верхне-итальянскіе художники играли въ исторіи

итальянской гравюры на мѣди, показала намъ уже римская школа граверовъ (ср. стр. 72). Однако, не только самъ Маркъ-Антоніо былъ болонцемъ, но и всѣ его главные ученики отъ Агостино Венеціано до Джанъ-Джакомо Каральо были верхне-итальянцами по рожденію, а Агостино въ 1527 г. отправился къ Джуліо Романо въ Мантую, гдѣ теперь вторая мантуанская школа граверовъ примкнула къ мантеньевской первой. Ея главнымъ мастеромъ былъ Джорджо Гизи (1520—1580), обогатившій технику гравированія примѣненіемъ точекъ для полутоновъ, между тѣмъ какъ одновременно Энеа Вико изъ Пармы, все еще работавшій для римскихъ издателей по римскимъ оригиналамъ, достигъ болѣе живописнаго впечатлѣнія путемъ суженія рядовъ штриховъ. Однако Пармеджіанино, за которымъ послѣдовалъ Андреа Скьявоне (ср. стр. 101) въ Венеціи, гравировалъ на мѣди собственныя произведенія, и какое бы впечатлѣніе манерныхъ и грубыхъ ни производили его листы, уже это было шагомъ впередъ въ исторіи итальянской гравюры на мѣди.

Средоточіемъ книгопечатанія и гравюры на деревѣ оставалась попрежнему Венеція. Мы можемъ здѣсь только отмѣтить, что Уго да Карпи (ум. въ 1523 г.) въ 1516 г. получилъ отъ Совѣта Венеціи привилегію на особую технику гравюры на деревѣ, передававшей свѣтотѣнь при посредствѣ досокъ съ различными оттѣнками тоновъ и съ оставленіемъ бѣлыхъ мѣстъ, которая несомнѣнно уже раньше процвѣтала въ Германіи. И Уго также перерабатывалъ главнымъ образомъ римскіе оригиналы. Большинство верхне-итальянскихъ граверовъ и рѣзчиковъ воспроизводили рисунки средне-итальянскихъ мастеровъ, и это обстоятельство несомнѣнно больше всего содѣйствовало тому, что другія страны познакомились съ итальянскимъ искусствомъ XVI вѣка прежде всего въ томъ обличіи, которое дали ему римскіе мастера.

Возвратимся снова къ живописи Болоньи, города Марка-Антонія. Въ болонской живописи отражается наиболѣе ясно упадокъ, приведшій къ маньеризму, и новый подъемъ, создавшій стиль XVII вѣка, поэтому она представляетъ лучшее заключеніе исторіи итальянской живописи XVI столѣтія. Изъ феррарской области, подобно многимъ прежнимъ мастерамъ Болоньи, вышелъ и Бартоломмео Раменги да Баньякавалло, ученикъ Франчіа (ср. т. II, стр. 821), перешедшій сперва къ Доссо, а затѣмъ къ Рафаэлю. Его „Распятый Христосъ“ въ Санъ Пьетро больше всего напоминаетъ Франчіа, а Мадонна въ Пинакотекѣ въ Болоньѣ Рафаэля. Еще легче вошелъ въ русло Рафаэля Инноченцо Франкуччи да Имола (около 1494—1550 гг.). Подъ знаменемъ Микель-Анджело стоятъ картины великаго зодчаго (ср. стр. 79) Пеллегрино Тибальди (1527—1591). Изъ школы Инноченцо происходитъ Проспер о Фонтана (1512—1597), многочисленнымъ стѣннымъ и алтарнымъ картинамъ котораго, уже затронутымъ Корреджіо, нельзя отказать въ извѣстномъ декоративномъ размахѣ. Школѣ Просперо принадлежитъ антверпенецъ Діониджо Кальвартъ, прозванный Фіамминго (ум. въ 1619 г.), который возвысился въ Болоньѣ до положенія вліятельнаго главы школы, но

въ своихъ произведеніяхъ, какъ ни „корректно“ и искусно они написаны, обнаруживаетъ отсутствіе художественности и несамостоятельность. Было ясно, что дѣло такъ дальше не пойдетъ. И вотъ въ Болоньѣ, какъ слѣдствіе, своевременно явились новаторы, представители фамиліи Карраччи, Людовико Карраччи (1555—1619) со своими троюродными братьями Агостино и Аннибалле, развитіе которыхъ, завершенное еще въ XVI столѣтіи, намъ не хочется отдѣлять отъ развитія ихъ школы, принадлежащей XVII вѣку. Безличность, которую воспитываютъ академіи, слѣдуетъ, конечно, за ихъ школой, но все-таки было прогрессомъ, что у нихъ искусство снова научилось браться серьезно за свои задачи.

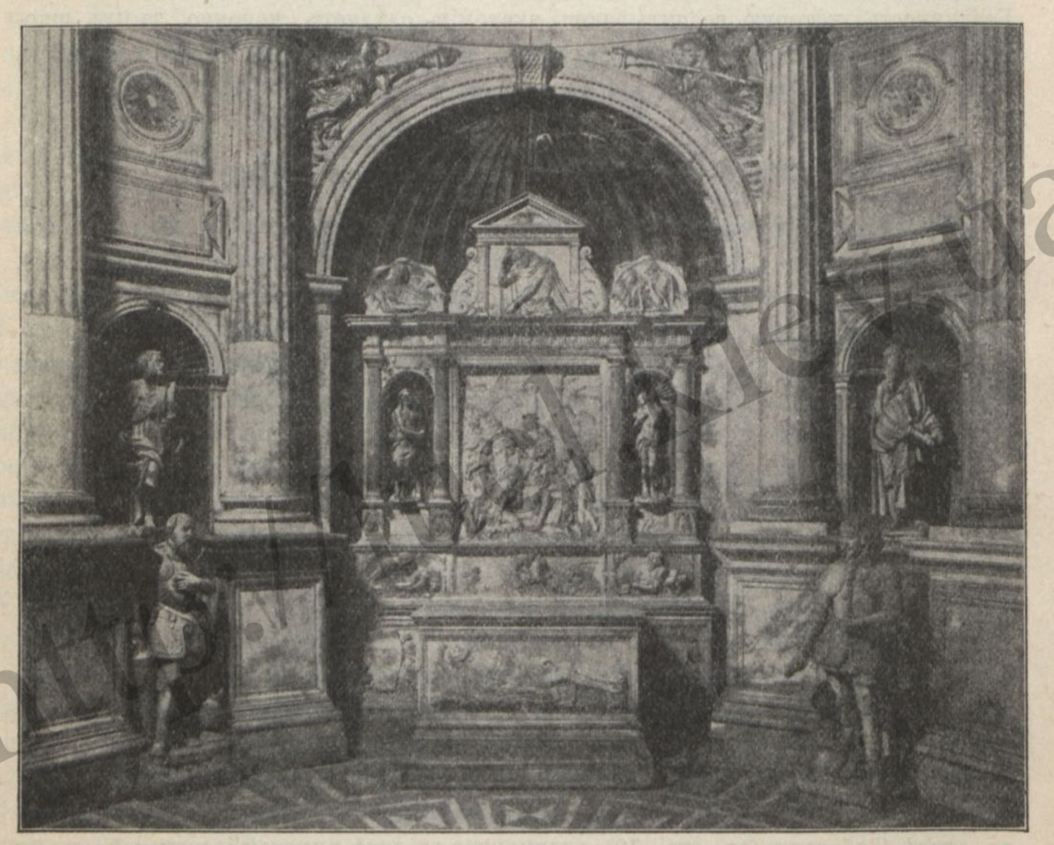
3. Искусство XVI столѣтія въ нижней Италіи.

Пышныя, согрѣваемыя небеснымъ и подземнымъ огнемъ земли южной Италіи и Сициліи въ XVI вѣкѣ, подъ властью испанскихъ намѣстниковъ, принимали лишь небольшое участіе въ мощномъ художественномъ движеніи, увлекшемъ за собою, начиная съ остальной Италіи, всю Европу.

Относительно зодчества высокаго и поздняго ренессанса въ Сициліи ничего не говоритъ даже ди Марцо, историкъ сицилійскаго искусства. Только въ южной Италіи можно отмѣтить лишь отдѣльныя зданія этого столѣтія. Аквила, прохладный городокъ въ Абруццахъ, только что стала испанской, когда Кола делл' Аматриче выполнилъ здѣсь для церкви Санъ Бернардино (1527) фасадъ ранняго микель-анджеловскаго стиля. Неаполь уже привыкъ къ испанскому господству, когда здѣсь (въ 1516 г.) церковь Санъ Джованни а Карбонара получила свою круглую, расчлененную внутри дорическими пилястрами капеллу Караччіоли (см. рис. на стр. 118). Нѣсколько позже (1517—1524) возникла здѣсь покрытая плоской кровлей однонефная церковь Санта Марія делле Граціе, оживляемая „похожими на тріумфальныя арки входами въ капеллы“ (Буркгардтъ). Затѣмъ насъ снова можетъ порадовать церковь Джезу Нуово (1584), выстроенная Пьетро Проведо въ стилѣ благороднаго поздняго ренессанса, въ которой вмѣстѣ съ Гурлиттомъ мы видимъ центральнаго типа зданіе въ стилѣ Тибальди (ср. стр. 79), удлиненное въ духѣ римской іезуитской церкви Виньолы. Еще нѣсколько позже (въ 1592 г.) Діонисіо ди Бартоломмео построилъ оригинальную крестообразную базилику съ колоннами Санъ Филиппо Нери въ Неаполѣ, съ продольнымъ корпусомъ, раздѣленнымъ двѣнадцатью порфировыми колоннами на три нефа. Новое столѣтіе открылъ здѣсь ломбардецъ Доменико Фонтана (ср. стр. 52) своимъ новымъ прозаическимъ королевскимъ дворцомъ.

Въ архитектурѣ, и только для нея, въ продолженіе всего XVI столѣтія въ Сициліи и Неаполѣ главную роль играетъ декоративная мраморная пластика, наряду съ которой независимой скульптуры здѣсь и не было. Въ сицилійской декоративной скульптурѣ попрежнему господствовали Гаджини (ср. т. II, стр. 847). Потомки и послѣдователи Антонелло Гаджини (1478 до 1538), именамъ которыхъ здѣсь не мѣсто, равно какъ и ихъ работамъ, переходя изъ одного города въ другой, въ теченіе цѣлаго столѣтія заполняли сна-

ружи и внутри сицилійскія церкви своими не особенно глубокими, но привлекательными скульптурными произведеніями, впрочемъ и здѣсь постепенно впадавшими въ расчитанность движеній. Въ Неаполѣ скульпторъ Джованни Мерліано изъ Нолы (1478—1558), искусство котораго изучилъ Фриццони, игралъ теперь ту же роль со своими учениками и послѣдователями, и лучшимъ изъ нихъ Джованни Доменико д'Ауріа, что Гаджини въ Палермо. Главнымъ произведеніемъ этой школы является изящно выполненное украшеніе упомя-



Внутренность капеллы Караччіоли въ Санъ Джованни а Карбонара въ Неаполѣ. По фотогр. Г. Броджи во Флоренціи.

нутой уже Капелла Караччіоли съ многочисленными скульптурами круглой пластики и въ полурельефѣ. Изъ алтарей Нолы наиболѣе извѣстенъ алтарь Мадонны въ Санъ Доменико, выполненный въ спокойныхъ формахъ, но проникнутый внутреннимъ оживленіемъ, а изъ надгробныхъ памятниковъ манерный, но сильный по исполненію памятникъ намѣстника Педро де Толедо въ Санъ Джироламо дельи Спаньюоли. Со своимъ соперникомъ Джироламо ди Санта Кроче (1502—1537) Нола состязался въ Санта Марія делле Граціе, гдѣ каждый изъ нихъ исполнилъ алтарь и нѣсколько рельефовъ, безъ существенныхъ различій въ стилѣ между ними.

Если эту декоративную скульптуру Сициліи и Неаполя можно все-таки

считать художественнымъ продуктомъ мѣстной почвы, то живопись можетъ поставить рядомъ съ нимъ лишь очень немногое, свое мѣстное. Все, что можно было извлечь изъ книги „Мессинскіе живописцы“ и большого труда ди Марцо о сицилійской живописи, очищенное отъ шлаковъ плохо понятаго мѣстнаго патріотизма, было научно обработано Яничекомъ, а въ недавнее время для Палермо вновь ди Марцо. Выдѣляется только личность Винченцо ди Павіа, прозванннаго Романо (ум. въ 1557 г.), раньше ошибочно носившаго имя Винченцо Айнемоло. Подъ этимъ именемъ подробно говорилъ о немъ Яничекъ, ди Марцо же, установившій его настоящее имя, обѣщаетъ о немъ новый трудъ. Винченцо Романо, работавшій въ Палермо съ 1518 г., рѣшительный рафаэлистъ, хотя и не можетъ быть причисленъ къ ученикамъ Рафаэля. Во всякомъ случаѣ онъ получилъ подготовку на материкѣ. Его картины въ Палермо, какъ, напримѣръ, Несеніе Креста 1530 г., Вознесеніе Господне 1533 г. въ Пинакотекѣ, Мадонна дель Розаріо 1540 г. въ Санъ Доменико, показываютъ постепенное возрастаніе индивидуальныхъ чертъ въ предѣлахъ традиціоннаго рафаэлевскаго направленія, удержаннаго здѣсь до конца столѣтія его учениками и послѣдователями, изъ которыхъ слѣдуетъ отмѣтить Антоніо Спатафора.

Болѣе значительнымъ, чѣмъ этотъ палермитанскій живописецъ, былъ все же Андреа Сабатини изъ Салерно (около 1485—1530 гг.), старшаго товарища котораго въ Мессинѣ, Джироламо Алибранди, или, какъ иные пишутъ, Алипранди, мы уже знаемъ (ср. т. II, стр. 849). Сабатини работалъ въ своемъ родномъ городѣ, въ Эболи и въ Сициліи, но главнымъ образомъ въ Неаполѣ. Обыкновенно его считаютъ ученикомъ Рафаэля въ Римѣ. Но Фриццони, сопоставившій научно его живописныя произведенія, указалъ на болѣе близкія отношенія между нимъ и Чезаре да Сесто (ср. стр. 86), точно также работавшимъ въ Неаполѣ и въ Сициліи. По непосредственности замысловъ, ясности языка формъ и свѣжести красокъ онъ въ извѣстной степени является счастливымъ представителемъ золотого вѣка на югѣ. Его фрески изъ жизни св. Януарія въ Санъ Дженнаро де Повери въ Неаполѣ и многочисленные церковные образа, напримѣръ Поклоненіе волхвовъ въ Неапольскомъ музеѣ, могутъ дѣйствительно стать рядомъ съ большей частью картинъ послѣдователей Рафаэля, къ числу которыхъ онъ все же принадлежалъ. Другой художественный оттѣнокъ далъ извѣстный ученикъ Рафаэля, ломбардецъ Полидоро да Караваджо (ср. стр. 71), переѣхавшій въ 1527 г. послѣ разгрома Рима въ Неаполь и наконецъ въ Мессину. Въ Неаполѣ пробудилось его ломбардское чувство реальнаго. Его большое „Несеніе креста“ въ музеѣ этого города является предвѣстникомъ реализма неаполитанской школы XVII столѣтія.

Различить послѣдователей Андреа и Полидоро въ Неаполѣ не особенно трудно, но для насъ безполезно. Замѣчательно, однако, что на переходѣ къ новому вѣку близкій землякъ Полидоро, великій Микель-Анджело да Караваджо (1569—1609) также принесъ въ Неаполь свой реализмъ, проникнутый новыми исканіями, выработанный имъ уже въ Римѣ.

Заключеніе.

Классическое итальянское искусство расцвѣта XVI столѣтія было несомнѣнно національнымъ искусствомъ. Даже его античныя составныя части вышли буквально изъ итальянской почвы, а все остальное состояло изъ чертъ, заимствованныхъ у итальянскаго населенія, итальянскаго пейзажа, изъ итальянскихъ народныхъ вѣрованій и итальянскаго народнаго духа. Развитіе искусства отдѣльныхъ областей Италіи быстро получило общее художественное значеніе для всей Италіи. Вазари могъ предпочитать флорентійцевъ, Пьетро Аретино и Людовико Дольчи могли прославлять венеціанцевъ, Ломаццо могъ превозносить до небесъ миланцевъ, но въ художественномъ сознаніи народа великіе художники жили для всей Италіи. Если тѣ или другіе изъ великихъ мастеровъ создавали художественныя произведенія для крайняго сѣвера или крайняго юга Италіи, то другіе, творя и поучая, сами разносили свое искусство изъ одного мѣста въ другое. Дѣйствительное смѣшеніе мѣстныхъ стилей происходило при этомъ, однако, лишь въ опредѣленныхъ границахъ и, кромѣ того, не всегда къ выгодѣ искусства. Такъ какъ искусство каждой области имѣло свои собственные корни, то искусство всей Италіи было національно, и именно наиболѣе субъективные изъ великихъ итальянскихъ мастеровъ, въ родѣ Микель-Анджело и Корреджіо, не могли бы появиться ни на какой другой почвѣ, кромѣ итальянской.

Ослѣпленные и увлеченные смотрѣли другіе народы на свѣтъ новаго, классическаго итальянскаго національнаго искусства. Если мы подъ классическимъ будемъ понимать общепризнанное и вѣчное, то является вопросъ, насколько искусство одного народа можетъ быть классическимъ для всѣхъ народовъ. Объ этомъ я высказался въ другомъ мѣстѣ. На итальянской почвѣ не удается ни бордо, ни рейнвейнъ. Сѣверная почва не даетъ ни кіанти, ни фалернскаго. Конечно, народы могутъ взаимно пользоваться своими произведеніями. Но несомнѣнно, что съ пересаживаніемъ дѣло обстоитъ нѣсколько иначе. Только въ тѣхъ случаяхъ, когда чужая почва подходитъ чуждому растенію, получится успѣхъ. Общепризнанность классическаго итальянскаго искусства выражается прежде всего въ наслажденіи, сопровождающемъ его воспріятіе, а не въ творческой переработкѣ его иначе одаренными народами, у которыхъ есть свое національное искусство. Ослѣпленные и увлеченные, остальные народы не тотчасъ сознали границы, въ предѣлахъ которыхъ они могутъ усвоить классическое итальянское искусство, и поучительная борьба за это усвоеніе наполняетъ значительную часть исторіи искусства XVI вѣка остальныхъ народовъ.

II. Нѣмецкое искусство XVI столѣтія.

1. Предварительныя замѣчанія.

Въ началѣ новаго столѣтія и надъ Германіей занялась заря новаго, болѣе полнаго содержаніемъ существованія. На колесахъ торговца черезъ Альпы

проникло благосостояніе, безъ котораго искусства чахнутъ, а на крыльяхъ слова проникъ гуманизмъ, возродившій въ свое время духовную жизнь древнихъ грековъ и римлянъ. Изъ глубинъ нѣмецкаго народнаго сознанія пробилось то бурное движеніе, которое привело къ освобожденію умовъ отъ духовной опеки Рима; на мѣстной почвѣ укоренились промыслы и кустарный трудъ, съ золотой почвой которыхъ тѣсно срослись изобразительныя искусства въ Германіи. Нѣмецкое искусство первой цвѣтущей трети XVI столѣтія душой и тѣломъ нѣмецкое, не могло, да и не хотѣло противиться проникновенію итальянскаго ренессанса не только въ свои орнаментальные мотивы, но, ослѣпленное блескомъ южныхъ формъ, оно старательно усваивало себѣ изъ нихъ то, что подходило къ его природнымъ силамъ, по наружному виду грубоватымъ и рѣзкимъ, а внутри очень задушевнымъ и живымъ. Развитіе нѣмецкаго искусства всего XVI вѣка было борьбой за усвоеніе или отклоненіе итализма. Къ сожалѣнію, эта борьба окончилась временнымъ пораженіемъ нѣмецкаго искусства, и насколько слабѣе были его отклики къ концу столѣтія, настолько сильнѣе былъ ихъ подъемъ въ началѣ его.

Обстоятельства того времени въ Германіи были неособенно благопріятны для искусствъ. Религіозная борьба отвлекала наибольшую часть духовныхъ силъ народа, — а у нѣмецкихъ императоровъ не было ни силы, ни средствъ, чтобы отличаться на поприщѣ поощренія искусствъ. Не забудется все то, что сдѣлалъ для лучшихъ художниковъ своего времени императоръ Максимиліанъ (1493—1519), обезпечившій пенсіей Дюрера, созданіемъ своихъ большихъ серій гравюръ на деревѣ, заказами портретистамъ и постановкой своего огромнаго надгробнаго памятника въ Инсбрукѣ. При его наслѣдникахъ уже не было художниковъ равнаго значенія. Когда Рудольфъ II (1576 до 1612 г.) въ продолженіе послѣднихъ десятилѣтій вѣка старался поощрять искусства въ Прагѣ, онъ могъ этого достичь главнымъ образомъ лишь путемъ привлеченія иностранныхъ художниковъ и ихъ произведеній. Во главѣ отдѣльныхъ государей, расположенныхъ къ искусствамъ, стоялъ, какъ подтвердили изслѣдованія Гурлитта и Брука, въ первой половинѣ столѣтія другъ Лютера въ Виттенбергѣ, курфюрстъ саксонскій Фридрихъ Мудрый. Со стороны католиковъ ему соревновалъ кардиналъ Альбрехтъ Бранденбургскій въ Галле, Майнцѣ и Ашаффенбургѣ. Позднѣе курфюрсты Фридрихъ II и Отто-Генрихъ Пфальцскій принадлежали къ наиболѣе рѣшительнымъ друзьямъ искусства въ Германіи. Разумнымъ поощрителемъ искусства среди протестантовъ второй половины столѣтія явился маркграфъ Бранденбургъ-Ансбахскій Георгъ Фридрихъ, а въ католическомъ мірѣ — баварскіе герцоги Альбрехтъ V и Вильгельмъ V. Главнымъ средоточіемъ изобразительныхъ искусствъ оставались все-таки имперскіе города, и впереди всѣхъ Нюрнбергъ и Аугсбургъ, гдѣ власти и товарищества были, конечно, менѣе способны тратить средства для искусствъ, чѣмъ богатые граждане. Изъ нихъ Фуггеры въ Аугсбургѣ болѣе остальныхъ проявляли свой интересъ къ искусству чисто по-княжески. Большихъ заказовъ, однако, не бывало и у величайшихъ нѣмецкихъ мастеровъ, не было даже у самого Дюрера. Нѣкоторые, какъ Гольбейнъ, живопи-

сецъ, и Мейтъ, скульпторъ, нашли работу за границей. Тѣ, которые оставались дома, были принуждены обратиться къ малому искусству и къ производству репродукцій, для которыхъ скорѣе можно было найти сбытъ и окупить издержки на предпріятіе; и именно эти отрасли искусства, такъ хорошо встрѣченныя домашними привычками въ жизни нѣмецкаго народа, именно гравюра на деревѣ и гравюра на мѣди, заслужили главную славу нѣмецкому искусству XVI вѣка. Его главныхъ мастеровъ, Дюрера и Гольбейна, даже сами итальянцы и испанцы называютъ непосредственно послѣ великихъ мастеровъ Италіи, прокладывавшихъ новые пути.

2. Нѣмецкое зодчество XVI столѣтія.

Архитектура „нѣмецкаго ренессанса“, значеніемъ которой мы обязаны обширнымъ изысканіямъ Любке, Доме, Бецольда и Гофмана, затѣмъ снимкамъ и публикаціямъ Ортвейна и Шеффера, Фритша и другихъ, не можетъ равняться со своей итальянской сестрой ни величіемъ, ни логичностью и ясностью. Въ распланировкѣ и въ корпусѣ зданія она сохраняла сложившіяся формы. Готическій крестовый сводъ съ нервюрами и готическая сквозная рѣзьба господствовали въ большинствѣ немногихъ вновь строившихся церквей, возникавшихъ теперь въ Германіи. Крайнія угловыя башни, при переходѣ отъ средневѣковыхъ замковъ къ современнымъ дворцамъ, еще часто обозначали наружное обрамленіе великолѣпныхъ, снабженныхъ обширными внутренними дворами княжескихъ жилыхъ построекъ, лѣстницы которыхъ внутри надворныхъ башенъ, не говоря объ исключеніяхъ, въ теченіе всего столѣтія были еще винтовыя. Дома горожанъ сохраняли снаружи свои фронтоны, а въ сѣверной Германіи внутри имѣли сѣни, указывающія на ихъ происхожденіе отъ нижнесаксонскаго крестьянскаго дома, въ верхней же Германіи при болѣе богатыхъ постройкахъ сохранили дворъ, черезъ который идетъ по крайней мѣрѣ одна арочная галлерея, соединяющая переднюю часть дома съ задней. Произведеніями нѣмецкаго ренессанса всѣ эти постройки становятся главнымъ образомъ благодаря украшеніямъ, подражающимъ античнымъ, благодаря пилястрамъ и фризамъ, украшеннымъ симметричными растительными завитками, вазами, амурами и баснословными животными въ духѣ верхне-итальянскаго ранняго возрожденія и благодаря произвольно переработаннымъ греко-римскимъ капителямъ, носителями которыхъ нерѣдко являются вздутыя внизу „балясныя“ или „канделябровыя“ колонны. Эти новыя формы украшеній выступаютъ прежде всего на порталахъ, фонаряхъ, лѣстничныхъ башняхъ, фронтонахъ. Въ нѣмецкомъ ренессансѣ, однако, съ самаго начала нѣтъ недостатка и въ сложныхъ многоэтажныхъ фасадахъ съ пилястрами и полуколоннами; къ сожалѣнію, съ самаго начала ему недостаетъ только чувства чистыхъ пропорцій и органическихъ расчлененій, проявляющагося лишь во второй половинѣ столѣтія.

Строже и органичнѣе всего подражаютъ античному искусству, понятно, тѣ нѣмецкіе зодчіе, которые сами побывали въ Италіи. Собственно, къ нѣмецкому ренессансу не принадлежатъ зданія, возведенныя въ Германіи итальян-

цами, какъ, напримѣръ, окруженный галлереей съ полуциркульными аркадами прелестный увеселительный дворецъ Бельведере въ Прагѣ (1536), затѣмъ дворъ дворца въ Ландсгутѣ (1536—1547) въ стилѣ классическаго высокаго ренессанса, а также тогдашній чистый по формамъ дворцовый порталъ (1555) на Юденгофѣ въ Дрезденѣ, постройки Джованни-Марія Носсени, описанный Маковскимъ, въ особенности его пышная княжеская капелла (1585) въ соборѣ во Фрейбергѣ и великолѣпный дворецъ Пястовъ въ Брегѣ (1547), верхне-итальянскіе строители котораго, однако, при содѣйствіи, конечно, нѣмецкихъ рабочихъ, сдѣлали столько уступокъ нѣмецкому вкусу, что мы можемъ причислить его къ нѣмецкому ренессансу.

Обрамленіе одной эпитафіи на Іоанновскомъ кладбищѣ въ Нюрнбергѣ. По фотогр. Доме.

Истинно нѣмецкая архитектура ренессанса, знакомство которой съ итальянскими формами основано на орнаментахъ гравюръ и художественныхъ руководствъ, происходитъ отъ итальянизированной нѣмецкой орнаментики XVI столѣтія, впервые основательно освѣщенной Лихтваркомъ, а въ послѣднее время Дери. Къ ея тогдашнимъ источникамъ относятся гравюры на деревѣ Петера Флеттнера (Флётнера, ум. въ 1546 г.), выдвинутаго Гауптомъ не безъ натяжки на первый планъ общаго развитія, послѣ того, какъ Реймерсъ сдѣлалъ сводку его гравюръ на деревѣ и рисунковъ, Доманигъ — медалей, а Конрадъ Ланге — всѣхъ его произведеній въ цѣломъ. Печатные труды, имѣвшіе наибольшее вліяніе, были: небольшая книга по искусству Фоггерра (1537), „Мавританскій орнаментъ" Флеттнера (1549), иллюстраціи того же Флеттнера къ нѣмецкому Витрувію (1548) Ривіуса и, наконецъ, блещущая талантомъ книга объ архитектурѣ Венцеля Диттерлина (1598), на всѣхъ парусахъ плывущаго въ чудесную страну стиля барокко.

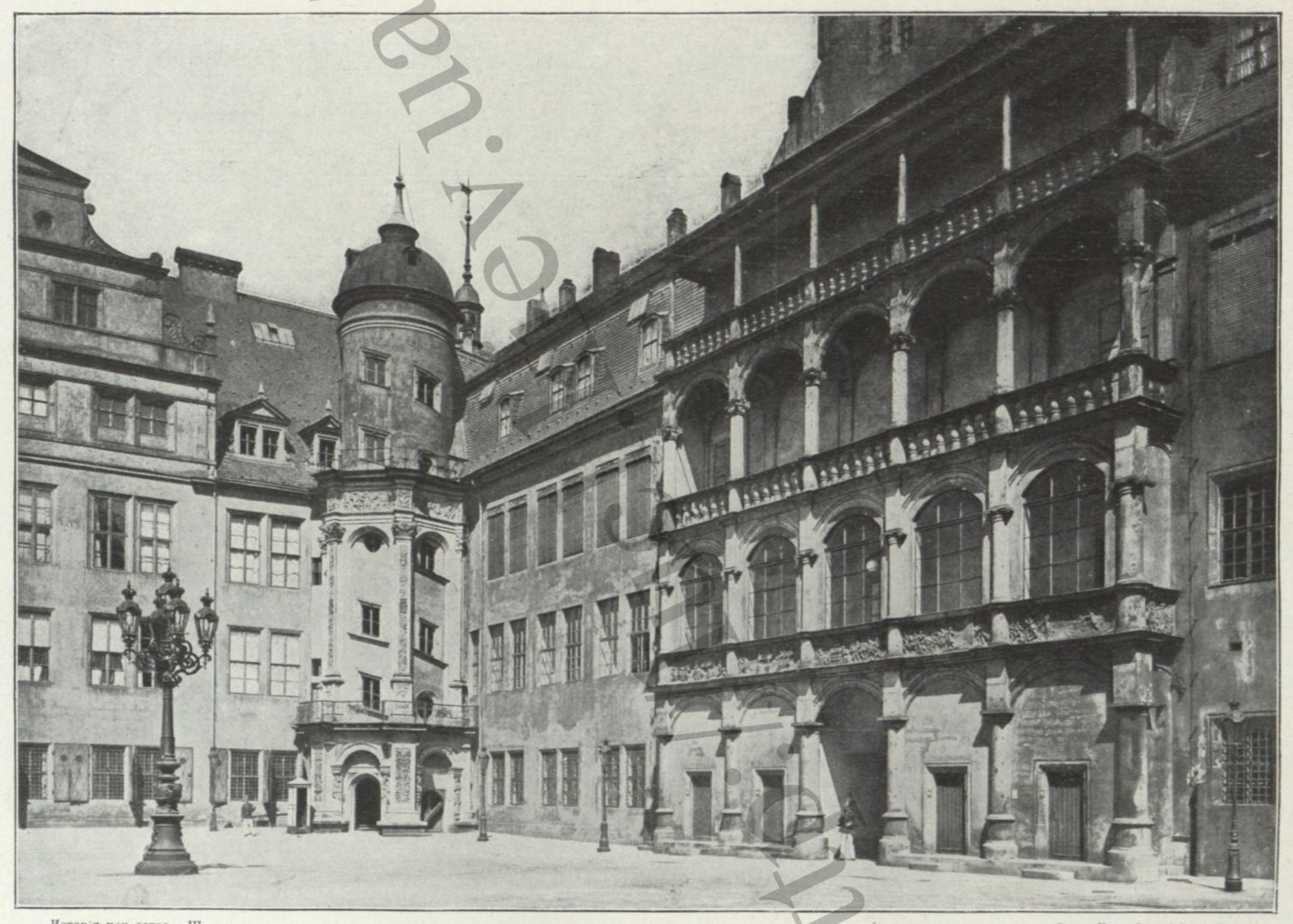
Нѣмецкій орнаментъ ренессанса начинаетъ съ указанныхъ уже (ср. стр. 122) украшеній верхне-итальянскаго ранняго возрожденія, которымъ онъ придалъ болѣе грубый видъ, затѣмъ вступаетъ на путь „гротеска" высокаго ренессанса (ср. т. II, стр. 789), придавши ему совершенно безжизненную симметрію, и, начиная съ 1540 г., развиваетъ вмѣстѣ съ своей нидерландской сестрой такъ называемую систему завитковъ (см. рис. выше), явившихся раньше всего въ обрамленіяхъ картушей (ср. стр. 122) въ видѣ закрученныхъ по краямъ массивныхъ обрамляющихъ поверхностей, а затѣмъ быстро переходитъ къ закрученнымъ „знаменамъ" и перевязкамъ, которые, удваиваясь, какъ и вся рама, и пріобрѣтая отверстія, взаимно проникаютъ другъ друга.

Начиная съ 1550 г., къ этимъ образованіямъ на рамахъ присоединяются „гротески“, между тѣмъ какъ въ изгибы проникаютъ новые, уже настоящіе мотивы „мореско“ съ безконечными сплетеніями лентъ и цвѣточныхъ стеблей. Начиная съ 1580 г., съ выступленіемъ Нидерландовъ, „морескъ“ превратился въ лентовидную, накладную „оковку“ (см. рис. на стр. 125), которая благодаря насаженнымъ шляпкамъ, какъ у гвоздей, часто, дѣйствительно, кажется прибитой гвоздями. Наконецъ, концы этихъ накладныхъ лентъ утончаются и утолщаются, и такимъ образомъ даютъ начало какъ бы „качающимся разводамъ“, снова напоминающимъ позднеготическій пламенѣющій сквозной переплетъ, такъ что по мѣрѣ того какъ остальныя искусства все сильнѣе подпадаютъ подъ итальянское вліяніе, орнаментика какъ разъ принимаетъ самостоятельный сѣверный характеръ, нѣсколько безпокойный, но часто проведенный съ хорошимъ равновѣсіемъ.

Начиная съ 90-хъ годовъ XV столѣтія на порталахъ, на обрамленіяхъ надгробныхъ памятниковъ и въ гравюрахъ на деревѣ въ Германіи встрѣчаются отдѣльные мотивы ренессанса. Кромѣ Дюрера, на первомъ итальянскомъ путешествіи (1495) котораго мы настаиваемъ, въ Италіи побывали Петръ Фишеръ младшій (ср. т. II, стр. 677), а затѣмъ, вѣроятно, до 1520 г. также Гансъ Бургкмайръ, Петръ Флеттнеръ и Лой Герингъ. Эти живописцы и скульпторы, увидѣвшіе прекрасный югъ собственными глазами, были во всякомъ случаѣ ближайшими посредниками между итальянскимъ раннимъ ренессансомъ и нѣмецкимъ искусствомъ. На самомъ дѣлѣ, Дюреръ уже во второй гравюрѣ на деревѣ своего Апокалипсиса (1498) украсилъ нѣкоторые изъ большихъ подсвѣчниковъ орнаментами въ стилѣ ренессанса.

Древнѣйшая постройка „нѣмецкаго ренессанса“ есть капелла Фуггеровъ (1509—1512) въ церкви св. Анны въ Аугсбургѣ. Своды — готическіе, но мраморная облицовка стѣнъ, къ скульптурамъ которыхъ мы еще вернемся, щеголяетъ стилемъ настоящаго венеціанскаго ранняго ренессанса. Еще яснѣе передаетъ впечатлѣніе этого стиля украшенный выцвѣтшей росписью дворъ дома Фуггеровъ (1515). Настоящими архитектурными произведеніями ренессанса Петра Флеттнера являются изящный, совершенно въ духѣ времени выполненный треугольный фонтанъ на рыночной площади въ Майнцѣ (1526) тонкія каменныя украшенія портала и фризовъ, каминъ и полъ (1534) зала въ домѣ Гиршфогелей въ Нюрнбергѣ, а также фонарь, порталъ и нѣкоторыя частности въ отдѣлкѣ комнатъ дома Тухеровъ, расположеннаго по сосѣдству, наружная отдѣлка котораго отражаетъ французскій переходный стиль. Какъ медленно распространялись въ южной Германіи подлинныя формы ренессанса, показываютъ кудреватый смѣшанный стиль башни церкви св. Киліана въ Гейльброннѣ (1529) и болѣе благородный переходный стиль ратуши (1535) въ Энзисгеймѣ въ Эльзасѣ, украшенный надъ готической галлереей съ аркадами нижняго этажа простыми пилястрами въ стилѣ ренессанса.

Въ полномъ развитіи „нѣмецкій ранній ренессансъ“ является намъ преимущественно въ Саксоніи. Богато расчлененный рядами пилястровъ фа-

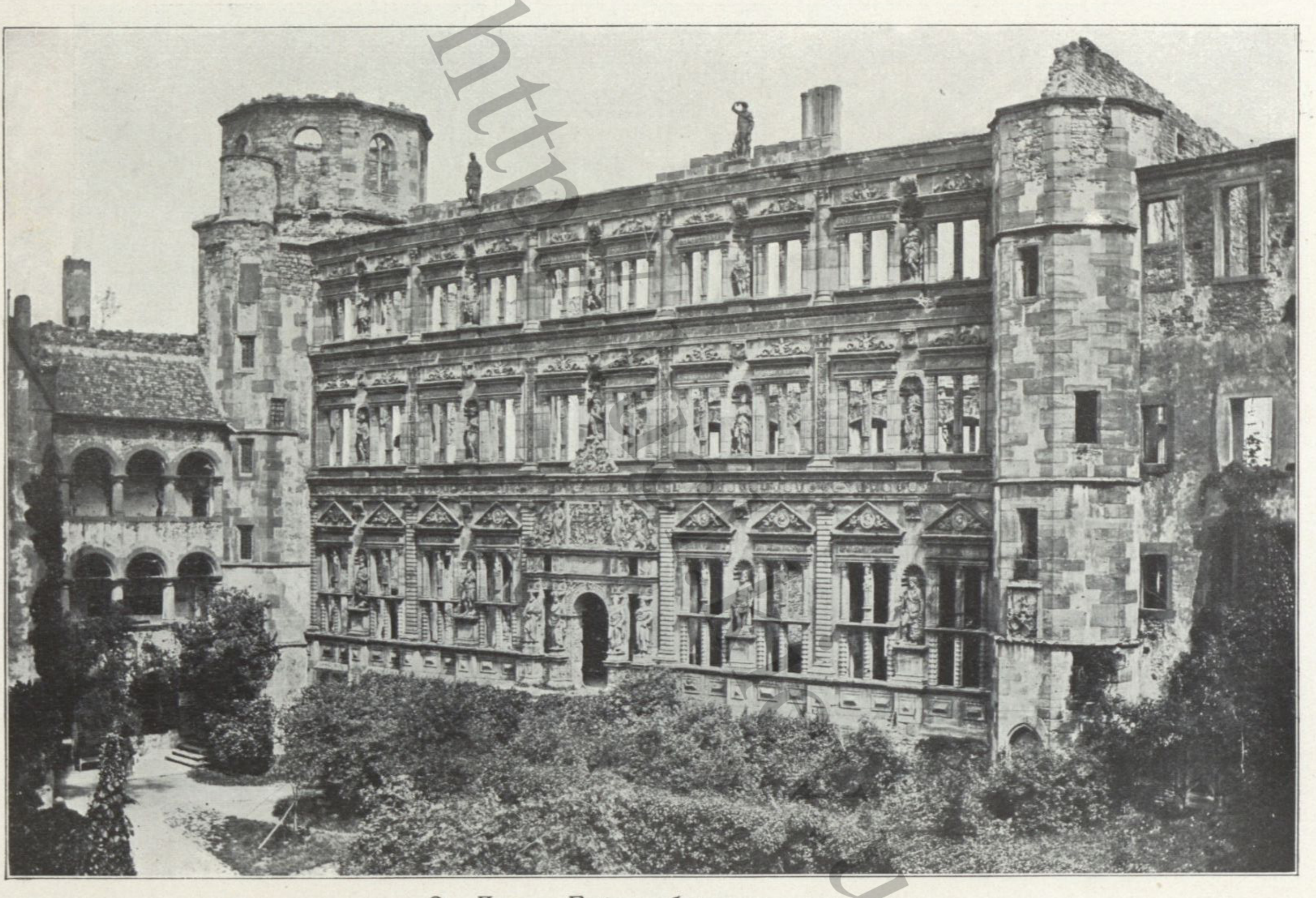


Исторія иск,сства. III.

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

1. Дворъ Дрезденскаго замка.

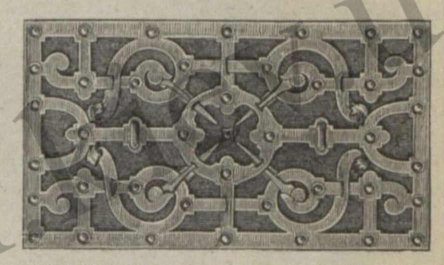
По фотографіи наслѣдн. Ф. и О. Брокмана (Р. Тамме) въ Дрезденѣ.



2. Дворъ Гейдельбергскаго замка.

По фотографіи Е. Кёнига въ Гейдельбергѣ.

садъ съ фронтономъ Георгіевскаго флигеля Дрезденскаго дворца, построеннаго послѣ 1530 г. Гансомъ Шикентанцемъ, не сохранился. Дошли до насъ лишь переставленныя на другое мѣсто, ясно расчлененныя и богато украшенныя Георгіевскія ворота этого зданія (см. рис. на стр. 126), художественно-историческое происхожденіе которыхъ устанавливается съ совершенной ясностью изъ сравненія съ Порта делла Рана собора въ Комо. Затѣмъ слѣдуетъ возведенный Конрадомъ Кребсомъ внушительный восточный корпусъ замка въ Торгау (1532—1536; монографія Леви), двойныя окна котораго все еще имѣютъ поздне-готическія гардинныя арки (ср. т. II, стр. 698), между тѣмъ какъ украшенія въ стилѣ ренессанса развертываютъ всѣ свои прелести на перилахъ, фонаряхъ и башенныхъ балконахъ главнаго двора и въ особенности на величественной, съ гигантскими окнами, пристройкѣ предъ винтовой лѣстницей, снабженной еще готическимъ сводомъ. Менѣе внушительнымъ, но болѣе цѣльнымъ является построенное Каспаромъ Фогтомъ новое зданіе Дрезденскаго дворца (154), самой парадной частью котораго является опять-таки большой дворъ (см. табл. 11, рис. 1). Средній выступъ въ видѣ башни украшенъ во всѣхъ четырехъ этажахъ открытыми, колончатыми галлереями съ аркадами, а угловыя башни, скрывающія винтовыя лѣстницы, имѣютъ на пилястрахъ богатую орнаментацію въ стилѣ ранняго ренессанса. Сохранившійся только на рисункахъ, построенный около 1538 г. Каспаромъ Тейсомъ Берлинскій дворецъ просто и благородно развивалъ тотъ же стиль.



„Оковка" колодца на торговой площади въ Ротенбургѣ. По фотогр Домe.

Въ архитектурѣ городскихъ домовъ сѣверной Германіи въ первой половинѣ вѣка перегородчатыя постройки продолжаютъ быть въ художественномъ отношеніи болѣе интересными, чѣмъ каменныя, являясь самыми конструктивными среди всѣхъ строительныхъ нѣмецкихъ стилей. Ихъ рѣзьба на косякахъ, порогахъ, выступающихъ концахъ балокъ и на перилахъ соотвѣтствуетъ строительному значенію этихъ частей, такъ что, напримѣръ, вѣерообразная пальметта или раковина, закрывая раскосы, появляется здѣсь всегда у подошвы косяковъ или заполняетъ подоконныя стѣны. Гильдесгеймъ, фронтонные фасады котораго иногда обращаютъ наружу лишь рѣзныя и раскрашенныя деревянныя части, и Брауншвейгъ и Гальберштадтъ, дома которыхъ обращены на улицу своими длинными сторонами, самые богатые этого рода зданіями, дающими художественное впечатлѣніе. Въ Гильдесгеймѣ выдѣляется домъ мясниковъ (1529), а въ Брауншвейгѣ домъ „Старые вѣсы" (1534).

Лишь во **второй половинѣ XVI вѣка** нѣмецкій ренессансъ празднуетъ свои лучшія побѣды, хотя въ сѣверной Германіи онъ находится теперь подъ очевиднымъ нидерландскимъ вліяніемъ, а въ южной вновь подпадаетъ подъ верхне-итальянскія вліянія. Во всякомъ случаѣ многое изъ того, что

кажется заимствованіемъ, слѣдуетъ считать самостоятельнымъ параллельнымъ развитіемъ; и во всякомъ случаѣ наиболѣе пышныя зданія нѣмецкаго ренессанса этого времени путемъ усвоенія выработали себѣ самостоятельность не

Старый порталъ Георгіевскаго флигеля въ Дрезденѣ. По фотогр. Ф. и О. Брокмана въ Дрезденѣ
Къ стр. 125.

только по отношенію къ Италіи, но и по отношенію къ родственнымъ Нидерландамъ.

Церковное зодчество все еще оставалось почти безъ движенія. Дворцовыя капеллы протестантскихъ князей, и старѣйшая между ними капелла въ Торгау (1544), были однонефными церквами съ эмпорами, съ готическими сѣтчатыми

сводами. Украшенныя орнаментами въ стилѣ ренессанса эмпоры поздне-готической церкви Богоматери въ Галле (1530) зальной системы, построенной кардиналомъ Альбрехтомъ Бранденбургскимъ, также протестантскаго происхожденія (1554). Дворцовая капелла въ Аугустусбургѣ (1570), какъ зданіе, крытое коробовымъ сводомъ, снабженное тосканскими полуколоннами съ эмпорами, Эргарда ванъ деръ Меера, показываетъ, какъ нидерландскій ренессансъ появился въ верхней Саксоніи. Стиль католическаго ренессанса контръ-реформаціи начинаетъ университетская церковь въ Вюрцбургѣ, построенная въ 1582—1597 гг. епископомъ Юліемъ (Юліевъ стиль), внутренность которой, несмотря на готическія окна со сквознымъ переплетомъ, представяетъ двухъэтажную церковь съ эмпорами и аркадами классическихъ орденовъ. Первой церковью Германіи чистаго стиля ренессанса и вмѣстѣ самымъ мощнымъ церковнымъ сооруженіемъ нѣмецкаго ренессанса является одновременная іезуитская придворная церковь св. Михаила въ Мюнхенѣ, цѣльное внутри зданіе, покрытое мощнымъ коробовымъ сводомъ. Вмѣсто боковыхъ нефовъ оно охвачено боковыми капеллами, высокій трансептъ впереди хора расчленяетъ его въ планѣ нижняго основанія, эмпорами надъ боковыми капеллами оно расчленено въ высоту, и изящно украшено статуями въ нишахъ между коринѳскими двойными пилястрами въ нижней части продольнаго корпуса.

Во главѣ замковъ этого времени стоитъ Гейдельбергскій, разрушенный французами еще въ 1689 и 1693 гг. и въ видѣ руины, обвитый свѣжей зеленью лѣса, благодаря сочетанію построекъ различныхъ вѣковъ, производитъ единственное въ своемъ родѣ живописно-архитектурное впечатлѣніе. Эшельгейзеръ съ Кохомъ и Зейцъ подробно доказали, что „Зальное зданіе“ курфюрста Фридриха II (1544—1546) и зданіе курфюста Отто-Генриха (1556—1559), сходящіяся подъ прямымъ угломъ въ сѣверо-восточномъ углу всего сооруженія (табл. 11, рис. 2), принадлежатъ къ главнымъ созданіямъ нѣмецкаго ренессанса. „Зальное зданіе“, главная зала котораго была сплошь покрыта зеркалами, производитъ архитектурное впечатлѣніе благодаря лишь своимъ обращеннымъ во дворъ двухъэтажнымъ галлереямъ съ аркадами. Зданіе Отто-Генриха развертываетъ всю пышность ренессанса. Гофманъ и Ротъ блестяще доказали, что оно было начато не при Фридрихѣ II, какъ полагали Гауптъ и Коссманъ, а, согласно съ преданіемъ, лишь при Отто-Генрихѣ. Въ противоположность всѣмъ прежнимъ предположеніямъ Роттъ сдѣлалъ вѣроятную догадку, что творцомъ его былъ главный зодчій обоихъ государей Гансъ Энгельгардтъ. Нельзя отрицать, что въ чрезвычайно богатомъ надворномъ фасадѣ скрещиваются нидерландскія и итальянскія воспоминанія, но изъ свободной переработки, переоцѣнки и сопоставленія разнородныхъ элементовъ этотъ фасадъ вышелъ все-таки самостоятельнымъ созданіемъ нѣмецкаго ренессанса. Статуи въ нишахъ съ раковинами вмѣстѣ съ слуховыми окнами, богато украшенными пилястрами и полуколоннами, принимаютъ участіе въ расчлененіи трехъэтажнаго лицевого фасада, а хорошо размѣренныя пропорціи его приводятъ все въ органическую связь. Фронтоны не сохранились. Мощный порталъ съ атлантами увѣнчивается вышеупомянутыми мотивами завитковъ, которые нѣ-

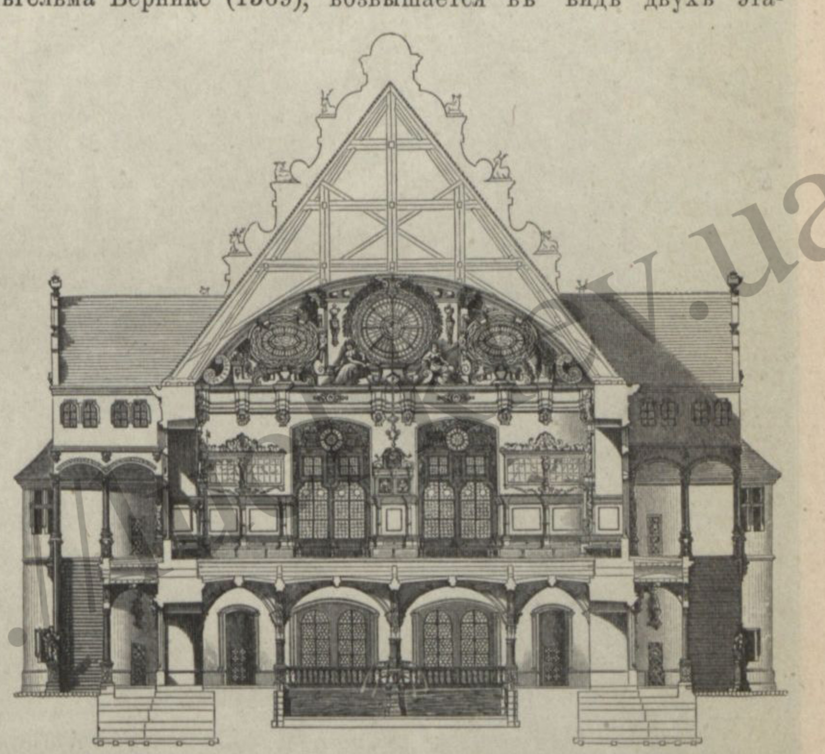
сколько позже снова являются, но въ болѣе выраженной формѣ на порталѣ замка въ Тюбингенѣ.

Мотивъ дворовыхъ аркадъ гейдельбергскаго „зальнаго зданія“, подвергаясь различнымъ видоизмѣненіямъ, придаетъ главную прелесть и другимъ княжескимъ замкамъ того же времени въ южной Германіи, замку Отто-Генриха въ Нейбургѣ на Дунаѣ, старому замку герцога Христофора въ Штутгартѣ (1553), главному созданію зодчаго Аберлина Третша, равно какъ начатому въ 1555 г. маркграфомъ Георгомъ-Фридрихомъ при содѣйствіи Каспара Фишера мощному Плассенбургу близъ Кульмбаха, аркады котораго сплошь оплетены орнаментами въ духѣ ранняго ренессанса. Конюшенное зданіе Альбрехта V въ Мюнхенѣ (теперь Монетный Дворъ) производитъ впечатлѣніе собственно своимъ огромнымъ дворомъ съ арочными галлереями. Въ новой мюнхенской резиденціи, явившейся во всемъ своемъ великолѣпіи только въ XVII столѣтіи, нѣкоторыя части относятся уже ко времени Вильгельма V, напримѣръ, дворъ съ гротами Фридриха Сустриса, этого разносторонняго нидерландца.

Самымъ самостоятельнымъ и прекраснымъ зданіемъ ренессанса, повидимому, былъ сломанный въ 1846 г. „увеселительный домъ“ герцога Людвига въ Штутгартѣ (послѣ 1575 г.), отдѣльно выстроенное зданіе съ фронтономъ, съ бассейнами прохладной воды въ нижнемъ этажѣ, главный строитель котораго назывался Георгомъ Беромъ (см. рис. на стр. 129). Сотрудникомъ его былъ ученикъ Генрихъ Шикгардтъ (1558—1634), самостоятельныя постройки котораго, вполнѣ послѣдовательно подражающія итальянскимъ, относятся уже къ XVII столѣтію.

Въ сѣверной Германіи строеніе замковъ развернуло теперь своеобразныя красоты особенно въ Мекленбургѣ подъ властью художественно-настроенныхъ герцоговъ Іоганна-Альбрехта и Ульриха. Замокъ герцога Ульриха въ Гюстровѣ (послѣ 1558 г.), массивное расчлененіе котораго достигается только благодаря выступамъ и углубленіямъ, угловымъ башнямъ и полосамъ фризовъ, является образцомъ современнаго кирпичнаго зданія съ художественной штукатурной отдѣлкой. Наоборотъ, описанный Зарре Княжій Дворъ герцога Альбрехта въ Висмарѣ (1555) представляетъ образецъ нештукатуреннаго, обшитаго терракотовыми плитками кирпичнаго зданія; его терракотты фабрики Стація фонъ Дюрена въ Любекѣ встрѣчаются и на другихъ зданіяхъ, но здѣсь онѣ особенно утонченно усиливаютъ общее впечатлѣніе. Изъ небольшихъ замковъ сѣверо-западной Германіи, далеко уступающихъ этимъ пышнымъ постройкамъ, нѣкоторые, напримѣръ замокъ въ Вольбекѣ около Мюнстера, поучительны въ смыслѣ историческаго развитія. Замѣчательны фронтоны лѣстницъ у домовъ этихъ мѣстностей. Ихъ ступени увѣнчаны тѣми полукруглыми въ очертаніяхъ вѣерами, которые деревянная архитектура примѣняла въ качествѣ подножій. На ратушѣ въ Ринтельнѣ они, однако, служатъ верхними оконными наличниками. Дальнѣйшее развитіе, отлично очерченное Паули, показываетъ затѣмъ, какъ эти частности украшенія постепенно уступаютъ мѣсто волютамъ, къ которымъ пригоняются сначала ихъ части, пока, наконецъ, завитки и накладной орнаментъ не становятся сплошными.

Нѣмецкимъ ратушамъ ренессанса новѣйшій трудъ посвятилъ Гризебахъ. Между верхне-рейнскими ратушами второй половины XVI столѣтія ратуша въ Мюльгаузенѣ въ Эльзасѣ (1552) представляетъ главный примѣръ верхненѣмецкой фасадной росписи, не всегда стильно замѣняющей дѣйствительную архитектуру перспективной ложной, а бывшая ратуша въ Страссбургѣ (1585) блистала пластической роскошью Гейдельбергскаго замка. На нижнемъ Рейнѣ прекрасный портикъ ратуши въ Кёльнѣ (см. рис. на стр. 130), мастерское произведеніе Вильгельма Вернике (1569), возвышается въ видѣ двухъ этажей „павильоновъ“ съ независимо поставленными коринѳскими колоннами. Въ сердцѣ Германіи мощныя ратуши въ Ротенбургѣ на Тауберѣ (1572), въ Швейнфуртѣ (1570) и въ Альтенбургѣ (1562) производятъ впечатлѣніе именно своимъ замкнутымъ общимъ расположеніемъ, вытекающимъ изъ житейской потребности, своими живописными формами и башнями. Изящная ратуша въ Лемго принадлежитъ болѣе новому времени (1589), а прежняя ратуша въ Лейпцигѣ, о строителѣ которой Іеронимѣ Лоттерѣ мы знаемъ изъ указаній Вустмана, была древнѣе (1556). Любекская ратуша въ 1570 г. была измѣнена болѣе поздней пристройкой въ стилѣ нидерландскаго ренессанса. Построенная въ 1574—1576 гг. Мартеномъ Аренсомъ изъ Дельфта, богатая окнами ратуша въ Эмденѣ имѣетъ вполнѣ голландскій характеръ, а возведенная въ 1585 г. Антономъ ванъ Оббергеномъ изъ Мехельна старая ратуша въ Данцигѣ, въ которой Вредеманъ де Врисъ изъ Лейвардена (1596 г.) выполнилъ богатое украшеніе лѣтней залы совѣта, — чисто фламандскій.



Прежній „увеселительный домъ“ въ Штутгартѣ. По Р. Доме. Къ стр 128.

Другія сѣверно-нѣмецкія ратуши и торговые ряды также имѣютъ комнаты съ необыкновенно богатыми панелями и рѣзьбой. Начиная съ половины столѣтія, къ которой относится прекрасная обшивка панелями залы Капитула въ

Мюнстерѣ, можно прослѣдить развитіе отъ примѣненія настоящихъ обрамленій до подражанія настоящимъ архитектурнымъ формамъ. Главными произведе-

Портикъ Кёльнской ратуши Вильгельма Вернике. По фотографіи.

ніями этого рода являются „Залъ Мира“ въ ратушѣ въ Мюнстерѣ, великолѣпныя панели Ганса Грегe въ Фреденгагенской комнатѣ (1573—1585) въ домѣ торговцевъ въ Любекѣ и „Залъ Совѣта“ Гердта Суттмейера въ Люнебургѣ (1568)

съ пышными дверями рѣзчика Альберта изъ Зёста (1568—1584), о которомъ сообщаетъ Бенке.

Частныя жилища этого періода въ южной Германіи отмѣчены лишь медленнымъ прогрессомъ. Если эффектный домъ Топлеровъ (1590) въ Нюрнбергѣ имѣетъ еще поздне-готическія формы, то рыцарскій домъ въ Гейдельбергѣ (1592) развертываетъ все очарованіе тамошняго замковаго стиля. Однако, итальянскими созданіями на нѣмецкой почвѣ являются рыцарскій домъ въ Люцернѣ (1557), „домъ цеха ведерниковъ" въ Базелѣ и много разъ описанныя, украшенныя Понцано въ стилѣ гротеско комнаты 1570 и 1572 гг. въ домѣ Фуггеровъ въ Аугсбургѣ. Наоборотъ, домъ съ бѣлымъ орломъ въ Штейнѣ на Рейнѣ и расписанный въ 1570 г. Тобіасомъ Штиммеромъ рыцарскій домъ въ Шаффгаузенѣ характеризуютъ верхне-нѣмецкую манеру фасадной росписи, въ которой съ успѣхомъ принималъ участіе Гольбейнъ.

Въ сѣверной Германіи деревянное зодчество продолжаетъ развиваться по описаннымъ уже путямъ (ср. стр. 125). Каменное строительство, въ нѣкоторыхъ приморскихъ областяхъ примѣнявшее пиленый камень для обшивки кирпичныхъ построекъ по голландскому образцу, дало теперь рядъ своеобразно пышныхъ, богато расчлененныхъ системами пилястровъ или полуколоннъ городскихъ домовъ, изъ которыхъ мы назовемъ только „одежный домъ" съ высокимъ фронтономъ на Остерштрассе въ Гамельнѣ (1576). Гамельнъ представлялъ особую, небольшую область своеобразнаго стиля, отмѣченную Паули. Наконецъ въ Данцигѣ, улицы котораго живописно оживляются „крылечками", съ высокими лѣстницами-балкончиками передъ входной дверью, и въ особенности его длинный переулокъ даетъ рядъ интересныхъ, хотя узкихъ домовъ въ стилѣ ренессанса этого времени, при чемъ домъ Штеффеновъ, построенный, вѣроятно, какимъ-нибудь нидерландцемъ, является однимъ изъ самыхъ послѣдовательныхъ и роскошныхъ. Нидерландскій стиль расцвѣлъ именно въ Данцигѣ.

Общая картина нѣмецкаго зодчества XVI столѣтія представляется довольно пестрой и замысловатой. Однако удобныя для жилья помѣщенія, съ живымъ чувствомъ приспособленныя къ различнымъ цѣлямъ и отражающія многія дорогія сердцу нѣмецкаго народа потребности и даже ихъ декоративныя формы, по-прежнему полны свѣжести и оригинальности, покуда старое искусство даетъ имъ направленіе, а не заполняетъ ихъ. Мы увидимъ, что нѣмецкій ренессансъ, какъ таковой, переходитъ еще за порогъ XVII столѣтія, но затѣмъ быстро впадаетъ въ строго классическую или же близкую къ барокко манеру.

3. Нѣмецкое ваяніе XVI столѣтія.

О великихъ нѣмецкихъ скульпторахъ переходнаго времени отъ XV столѣтія къ XVI, Фейтѣ Штоссѣ, Адамѣ Крафтѣ, Петрѣ Фишерѣ и Тильманѣ Рименшнейдерѣ, давшихъ вѣчное выраженіе своему самостоятельному чувству природы и стиля въ замѣчательныхъ произведеніяхъ изъ дерева, камня и бронзы, мы уже говорили во второмъ томѣ (ср. стр. 652—676), сообразуясь съ

временемъ ихъ жизни и ихъ поздне-готическимъ направленіемъ. Послѣ нихъ въ Германіи не было ни крупныхъ мастеровъ, ни крупныхъ заказовъ на большія скульптурныя произведенія. Борьба вѣроисповѣданій именно въ этой области дѣйствовала разрушительнымъ образомъ. Статуи въ натуральную величину ставились, говоря кратко, почти исключительно на надгробныхъ памятникахъ, возникавшихъ сотнями, но ремесленно. То же самое можно сказать объ алтаряхъ, декоративныхъ рельефахъ и рѣзныхъ панеляхъ. Видныхъ мастеровъ мы находимъ главнымъ образомъ въ области мелкой пластики. Нейдерферу и Гохштеттену мы обязаны старыми свѣдѣніями по исторіи нѣмецкой пластики въ стилѣ ренессанса, а Любке и Боде ея лучшими описаніями.

Юдиѳь. Рѣзной изъ дерева бюстъ Адольфа Даухера съ прежняго сидѣнія хора капеллы Фуггеровъ въ Аугсбургѣ. По О. Виганду.

Во главѣ ея стоятъ скульптурныя украшенія (1510—1512) капеллы Фуггеровъ въ церкви св. Анны въ Аугсбургѣ. Робертъ Фишеръ показалъ, что картоны для двухъ большихъ рельефовъ, Избіенія филистимлянъ (табл. 12, рис. 1) и Воскресенія мертвыхъ, съ фигурами умершихъ Фуггеровъ, покоющихся на своихъ постаментахъ, рисовалъ не кто иной, какъ Дюреръ. Обыкновенно ихъ исполнителемъ считался скульпторъ Адольфъ Даухеръ (или Дауеръ), родившійся въ 1460 г. въ Ульмѣ и умершій въ 1523 г. или 1524 г., пока противъ этого не высказался Отто Вигандъ, а затѣмъ Феликсъ Мадеръ, повидимому правильно приписавшій ихъ исполненіе Лой Герингу. Достовѣрно принадлежатъ Адольфу Даухеру и его сыну Гансу-Адольфу сильно, рѣзко и увѣренно рѣзанныя въ деревѣ полуфигуры ветхозавѣтныхъ лицъ съ чертами Фуггеровъ, на сидѣніяхъ хора ихъ капеллы (см. рис. здѣсь). Теперь пятнадцать изъ нихъ принадлежатъ Берлинскому музею Императора Фридриха, а одна украшаетъ Фигдоровское собраніе въ Вѣнѣ. Достовѣрнымъ произведеніемъ Адольфа Даухера является также каменный, въ стилѣ ренессанса алтарь (1518—1522) съ предками Христа въ городской церкви въ Аннабергѣ.

Главнымъ произведеніемъ нѣмецкой скульптуры ренессанса послѣ гробницы св. Зебальда работы Фишера (ср. т. II, стр. 669) является памятникъ Императора Максимиліана въ придворной церкви въ Иннсбрукѣ, исторію котораго подробно изложилъ Шёнгерръ. Первоначальный проектъ принадлежалъ Конраду Певтингеру, ученому секретарю города Аугсбурга. Вокругъ саркофага, украшеннаго 24 рельефами изъ жизни Максимиліана съ колѣнопреклоненной бронзовой фигурой императора на крышкѣ его и сидячими, бронзовыми же, очень живыми статуями добродѣтелей, по угламъ стоятъ съ четырехъ сторонъ 28 (вмѣсто намѣченныхъ 40) бронзовыхъ статуй въ натуральную величину предковъ императора, изъ которыхъ двѣ самыя красивыя

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

1. Рельефъ „Избіеніе филистимлянъ“ (по рисунку Дюрера) въ церкви св. Анны въ Аугсбургѣ.

По фотографіи бр. Гёфле въ Аугсбургѣ.

2. Бенедиктъ Вурцельбауэръ. Фонтанъ Добродѣтелей въ Нюрнбергѣ.

По фотографіи Ф. Шмидта въ Нюрнбергѣ.

(ср. т. II, стр. 671—672) принадлежатъ мастерской Петра Фишера. Остальныя, исполненныя живописцами, Гильгомъ Зессельшрейберомъ, Кристофомъ Амбергеромъ и Іёргомъ Кольдереромъ (ум. въ 1540 г.) и отлитыя литейщиками, какъ Стефанъ Годль (ум. въ 1534 г.) и Петръ и Грегоръ Лёффлеры, неравнаго достоинства. Фигуры Зессельшрейбера, грубоватыя и сухія по формамъ, отличаются старательной передачей деталей одеждъ и вооруженій. Самыя чистыя по формамъ фигуры эрцгерцога Сигизмунда (1523; см. рис. рядомъ) и императрицы Маріи Бланки (1525) нарисованы Кольдереромъ и отлиты Годлемъ. Для изготовленія мраморнаго саркофага были приглашены въ 1561 г. трое братьевъ Абель изъ Кёльна. Флоріанъ Абель (ум. въ 1565 г.), придворный живописецъ въ Прагѣ, сдѣлалъ эскизъ драматически задуманныхъ рельефовъ, а Бернгардъ Абель (ум. въ 1563 г.) и Арнольдъ Абель (ум. въ 1564 г.) взяли на себя исполненіе въ мраморѣ, но не довели его до конца, а передали въ 1562 г. Александру Колину изъ Мехельна, который и закончилъ его, технически великолѣпно, но упрощеннымъ языкомъ формъ. Затѣмъ Колинъ вылѣпилъ четыре добродѣтели по угламъ, отлитыя въ 1570 г. Гансомъ Ленденштрейхомъ изъ Мюнхена, и великолѣпную, чрезвычайно живую фигуру молящагося императора, отливка которой была исполнена въ 1582—1584 гг. итальянцемъ Людовико де Дука.

Бронзовая статуя эрцгерцога Сигизмунда на гробницѣ Максимиліана I въ придворной церкви въ Иннсбрукѣ. По Шёнгерру.

Изъ остальныхъ аугсбургскихъ скульпторовъ первой половины этого вѣка сыновья Адольфа Даухера, упомянутый уже Гансъ-Адольфъ и Гансъ, обладали, повидимому, бо́льшими задатками самостоятельнаго творчества, чѣмъ ихъ отецъ. Гансъ Даухеръ, о которомъ писали Боде и Габихъ, является отличнымъ мастеромъ съ яснымъ языкомъ формъ въ своихъ каменныхъ рельефахъ, напримѣръ въ Судѣ Париса Амбрасовскаго собранія въ Вѣнѣ, юмористическомъ состязаніи между Дюреромъ и Шпенглеромъ въ Берлинскомъ музеѣ, эпитафіи рыцаря Функъ-Герварта въ церкви св. Магдалины въ Аугсбургѣ и въ статуѣ императора Максимиліана въ видѣ св. Георгія собранія Ланна въ Прагѣ. Лой Герингъ (ум. около 1554 г.), надгробная плита котораго для могилы Эльца въ приходской церкви въ Боппартѣ заимствуетъ свой рельефъ съ гравюры Дюрера, изображающей Троицу, былъ ученикомъ умершаго уже въ 1508 или 1509 г. Ганса Бейрлина (Бейерлейна). Его памятникъ Цоллерна въ соборѣ въ Аугбургѣ (ср. т. II,

стр. 653), какъ мы видѣли, сіялъ свѣтомъ новаго времени. Надгробія Геринга въ соборахъ Бамберга, Вюрцбурга, Эйхштетта и его алтари въ Эйхштеттѣ и другихъ мѣстахъ украшены рельефами большей частью по рисункамъ другихъ мастеровъ, но портреты на нихъ выполнены имъ самостоятельно, а орнаментъ переданъ въ непосредственно перенятой верхне-итальянской манерѣ ренессанса.

Когда затѣмъ въ концѣ столѣтія надо было украсить Аугсбургъ фонтанами, то пригласили, что довольно характерно, нидерландскихъ мастеровъ. Губертъ Гергардъ изъ Герцогенбуша выполнилъ въ 1589—1594 гг. подъ разными вліяніями фонтаны Августа въ духѣ Джованни да Болонья (ср. стр. 60), Адріанъ де Врисъ изъ Гааги (около 1560—1627 гг.), съ которымъ мы еще встрѣтимся, закончилъ въ 1599 г. фонтанъ Меркурія, а въ 1602 г. роскошный фонтанъ Геркулеса, съ его еще довольно простыми по формамъ наядами. Бронзовыя фигуры этихъ фонтановъ были отлиты въ Аугсбургѣ. Техника удержалась здѣсь дольше, чѣмъ искусство.

Въ нюрнбергской художественной жизни, начиная съ 1500 г., наряду съ упомянутыми старшими великими скульпторами господствовала благородная, величавая личность Альбрехта Дюрера (1471—1528). Занимался ли Дюреръ также скульптурой, этотъ спорный вопросъ теперь рѣшенъ такимъ образомъ, что къ его почину относятся знаменитый, описанный въ послѣдній разъ Гальмомъ, извѣстный по частымъ повтореніямъ рельефъ стоящей обнаженной женской фигуры, обращенной спиной къ зрителю, оригиналъ которой въ камнѣ находится въ Соутъ-Кенсингтонскомъ музеѣ въ Лондонѣ, а затѣмъ три медали съ мужскими портретами и женская голова. Въ одной превосходной, вырѣзанной изъ буковаго дерева обнаженной женской фигурѣ, въ частномъ владѣніи въ Берлинѣ, Фридлендеръ даже думаетъ видѣть собственноручную работу Дюрера. Мы станемъ, однако, на болѣе прочную почву, если возвратимся къ мастерской Петра Фишера. Три большія бронзовыя надгробныя плиты, въ исполненіи которыхъ сотрудничали его сыновья Петръ Фишеръ младшій (1487—1528) и Гансъ Фишеръ (съ 1488 г. и послѣ 1549 г.), мы уже знаемъ (ср. т. II, стр. 672). Слѣдовало бы еще добавить принадлежащій Гансу Фишеру уже совершенно плоскій надгробный памятникъ епископа Сигизмунда въ соборѣ въ Мерзебургѣ (1540). Небольшія бронзовыя скульптурныя произведенія обоихъ братьевъ принадлежатъ къ лучшимъ работамъ нѣмецкаго ренессанса. Четыре пластины Петра Фишера младшаго съ изображеніями Орфея и Эвридики полны внутренней жизни. Три изъ нихъ, принадлежащія Берлинскому музею, Гамбургской художественной галлереѣ и монастырю св. Павла въ Каринтіи, изображаютъ Эвридику, когда она готовится послѣдовать за своимъ отстающимъ супругомъ, а четвертая, въ собраніи Дрейфуса въ Парижѣ, представляетъ ее уже готовой возвратиться въ Аидъ. Въ круглой отливкѣ изъ бронзы слѣдуютъ двѣ извѣстныя чернильницы съ изображеніемъ обнаженной женщины въ символическомъ контрастѣ съ черепомъ у ея ногъ, одна у м-ра Фортнума въ Стэнморѣ, другая въ Ашмо-

леанскомъ музеѣ въ Оксфордѣ. Рукѣ Петра Фишера младшаго принадлежатъ далѣе три медали, изъ нихъ одна 1507 г. съ изображеніемъ Германа Фишера, его рано умершаго брата (ср. т. II, стр. 667), старѣйшія изъ всѣхъ нѣмецкихъ медалей. Символическій рисунокъ его работы въ музеѣ Гёте въ Веймарѣ является самымъ раннимъ художественнымъ произведеніемъ реформаціи. Наконецъ, Зеегеръ приписываетъ Петру Фишеру младшему еще изящную деревянную статую Мадонны, стоящей со сложенными руками и задумчиво возводящей взоры къ небу (см. рис. на стр. 136) въ Германскомъ музеѣ, представляющую во всякомъ случаѣ прекраснѣйшее произведеніе скульптуры ренессанса нюрнбергскаго расцвѣта. Гансъ Фишеръ является также утонченнымъ мастеромъ небольшихъ бронзъ, напримѣръ небольшого Аполлона-лучника (1534) двора ратуши (теперь въ Германскомъ музеѣ), навѣяннаго одной гравюрой Барбари (ср. т. II, стр. 837), которому представляетъ соотвѣтствіе нагой юноша Мюнхенскаго національнаго музея.

Разносторонній, много странствовавшій и умершій въ 1546 г. Петръ Флеттнеръ (ср. стр. 123), поселившійся въ Нюрнбергѣ около 1522 г., не былъ природнымъ нюрнбержцемъ, а по предположенію Гаупта скорѣе швейцарцемъ съ Боденскаго озера. Небольшая статуя Адама изъ буковаго дерева съ его подписью въ художественно-историческомъ придворномъ музеѣ въ Вѣнѣ задумана рѣзко реалистично. Его многочисленныя свинцовыя и бронзовыя пластины съ миѳологическими и символическими изображеніями, замѣчательныя своими пейзажами, большею частью, какъ оригиналы, предназначались для ювелирныхъ работъ, а не менѣе многочисленныя медали съ рѣзко жизненными профильными портретами показываютъ въ немъ разносторонняго скульптора ренессанса. Фамиліи Гольцшуэра въ Аугсбургѣ принадлежитъ его отдѣланный серебромъ бокалъ изъ кокосоваго орѣха, ножка котораго представляетъ виноградную лозу съ веселыми группами, брюшко — вакхическія сцены, а крышка — сцены изъ жизни рудокоповъ. Если со времени Нейдёрфера главнѣйшимъ мастеромъ нѣмецкаго ювелирнаго искусства считался превознесенный имъ вѣнецъ Венцель Ямницеръ (1508—1588), то Ланге полагаетъ, что нѣмецкимъ Бенвенуто Челлини слѣдуетъ считать Флеттнера. Все же изящный столовый приборъ Ямницера 1549 г., принадлежащій франкфуртскимъ Ротшильдамъ, является лучшимъ произведеніемъ нюрнбергскаго ювелирнаго искусства. Роскошные сосуды Люнебургской сокровищницы въ Берлинскомъ художественно-промышленномъ музеѣ даютъ представленіе о всѣхъ недостаткахъ и достоинствахъ нѣмецкаго ювелирнаго искусства, работавшаго главнымъ образомъ по гравированнымъ, рисованнымъ или рѣзнымъ оригиналамъ живописцевъ и формовщиковъ пластинъ.

Надъ серебрянымъ алтаремъ Краковскаго собора, богато украшеннымъ рельефами, рядомъ съ Флеттнеромъ работалъ нюрнбержецъ Панкратій Лабенвольфъ, давшій въ своемъ знаменитомъ бронзовомъ „Человѣкѣ съ гусями“ на нюрнбергскомъ фонтанѣ (1557; см. рис. на стр. 139) непосредственное по замыслу произведеніе настоящаго народнаго искусства; между тѣмъ какъ „Фонтанъ Добродѣтелей“ Бенедикта Вурцельбауэра

(1589; табл. 12, рис. 2), водяныя струи котораго льются изъ грудей женскихъ фигуръ „Добродѣтелей“, даетъ впечатлѣніе уже преднамѣренной вылощенности.

Лучшимъ скульпторомъ, появившимся въ первой половинѣ XVI вѣка въ Рейнской области, былъ Конрадъ Мейтъ изъ Вормса, дѣятельность котораго очертили Боде, а въ послѣднее время Фёге. Алебастровая статуэтка нагой Юдиѳи въ Мюнхенскомъ національномъ музеѣ съ его подписью представляетъ полную, очень правдиво сдѣланную фигуру женщины съ завязанными косами. Подобными ей являются смѣло сдѣланныя изъ буковаго дерева статуэтки Адама и Евы въ Готскомъ музеѣ и въ Императорскомъ музеѣ въ Вѣнѣ, а также рядъ отличныхъ бюстовъ, изъ которыхъ слѣдуетъ отмѣтить чрезвычайно живой бюстъ молодого мужчины въ Музеѣ Императора Фридриха. Лучшія большія произведенія Мейта, находящіяся заграницей, это надгробныя изваянія герцога Филиберта Савойскаго и его супруги Маргариты Австрійской въ церкви св. Николая Толентинскаго въ Бру во Франціи (1526—1532), въ двухъ видахъ, въ видѣ усопшихъ и живыхъ. Сюда же относится лежачее изображеніе Маргариты Бурбонской, матери герцога, и прелестные, полные жизни крылатые мальчики, играющіе вокругъ лежачихъ изображеній въ видѣ живыхъ людей. Мейтъ не отвѣтственъ ни за общій планъ, ни за готическую архитектуру этихъ памятниковъ, но пять лежачихъ изображеній, исполненныхъ частью въ алебастрѣ, частью въ мраморѣ, сдѣланы чрезвычайно свѣжо и тонко; упомянутые уже прелестные „путти“ являются по Фёге его отличительной особенностью. Вообще нѣмецкое искусство не создало ничего болѣе нѣжнаго, болѣе свѣжаго и болѣе итальянскаго, чѣмъ эти крылатые мальчики.

Молящаяся Мадонна. Деревянная статуя въ ростъ Германскаго музея въ Нюрнбергѣ. По фотогр. Ф. Шмидта въ Нюрнбергѣ. Къ стр. 135.

Во второй половинѣ столѣтія, однако, подлѣ упомянутыхъ уже братьевъ Абель (ср. стр. 133) изъ Кёльна, исполнившихъ здѣсь надгробные памятники Отто-Генриха и Филиппа Пфальцскаго, къ сожалѣнію, разрушенные французами, мы находимъ за работой упомянутаго уже нидерландца Александра Колина (ср. стр. 133), выполнившаго послѣ 1558 г. большую часть очень неглубокаго по замыслу скульптурнаго украшенія зданія Отто-Генриха и переѣхавшаго затѣмъ въ Австрію, гдѣ по окончаніи работъ надъ памятникомъ Максимиліана въ Иннсбрукѣ (ср. стр. 132—133) выполнилъ отличные, хотя и не особенно глубокіе по впечатлѣнію надгробные памятники императоровъ въ Пражскомъ

соборѣ (1564—1589) и статуи, украшающія памятники Филиппины Вельзерсъ и ея мужа въ придворной церкви въ Иннсбрукѣ (1580—1596).

Дальнѣйшее развитіе нижне-рейнской школы скульпторовъ въ Калькарѣ (ср. т. II, стр. 627) въ лицѣ Генриха Доувермана, впервые упоминаемаго въ 1510 г., его сына Іоанна Доувермана и ихъ ученика Арнольда Трихта, въ послѣдній разъ упоминаемаго въ 1561 г., представилъ Бейссель. Именно, въ 1510 и 1561 гг. въ скульптурныхъ произведеніяхъ этихъ мастеровъ въ Клеве, Калькарѣ и Ксантенѣ совершился переходъ отъ поздней готики къ ренессансу.

Въ Саксоніи упомянутый уже даухеровскій алтарь 1522 г. въ городской церкви въ Аннабергѣ стоитъ въ началѣ скульптурнаго ренессанса. Сотня рельефовъ библейскаго и символическаго содержанія на перилахъ той же церкви, исполненныхъ Теофиломъ Эренфридомъ вмѣстѣ со своими учениками, носятъ еще вполнѣ поздне-готическій характеръ. Мы не можемъ здѣсь прослѣдить дальше верхне-саксонскіе деревянные рѣзные алтари (ср. т. II, стр. 627), въ большинствѣ принадлежащіе лишь XVI столѣтію, тѣмъ болѣе, что изслѣдованіе ихъ развитія, предпринятое Флексигомъ, еще не закончено. Сильной художественной личностью выдѣляется только одинъ нижне-саксонскій мастеръ, Гансъ Брюггеманъ изъ Вальсроде, воспитавшійся вѣроятно на нидерландскихъ рѣзныхъ алтаряхъ съ небольшими фигурами, наводнившими тогда сѣверную Германію (ср. т. II, стр. 547). Михельсенъ и Дёбнеръ ближе познакомили насъ съ нимъ. Его главное произведеніе — большой рѣзной алтарь (1515—1521) въ соборѣ въ Шлезвигѣ съ нераскрашенными изображеніями Страстей Господнихъ въ кудрявыхъ поздне-готическихъ рамахъ отличается не столько чистотой формъ отдѣльныхъ фигуръ и законченностью группъ, сколько передачей жизненной драмы изображенныхъ происшествій.

Каменная пластика какъ въ верхней, такъ и въ нижней Саксоніи уже во второй половинѣ XVI вѣка подпала подъ вліяніе итальянизированнаго нидерландскаго искусства. Это показываетъ красивый, богатый фигурами надгробный памятникъ курфюрста Морица въ соборѣ во Фрейбергѣ (1588—1594), надъ которымъ работали различные нидерландскіе художники; объ этомъ же свидѣтельствуютъ надгробные памятники фрисландскаго герцога Энно II въ главной церкви въ Эмденѣ, архіепископа Адольфа фонъ-Шауэнберга (послѣ 1556 г.) и его брата въ Кёльнскомъ соборѣ, короля датскаго Фридриха I въ соборѣ въ Шлезвигѣ (1555), произведеніе знаменитаго антверпенца Корнелиса Флориса и болѣе поверхностный и манерный по виду надгробный памятникъ фрисландскаго герцога Эдо Вимкена (1561—1564) въ церкви въ Іеверѣ. Напряженно вытянутый видъ, принимаемый усопшими, лежащими на красивыхъ саркофагахъ, часто несомыхъ каріатидами, напоминаетъ всюду нидерландское искусство. Гендке обнаружилъ, что и въ Силезіи подобное же развитіе каменной надгробной скульптуры вошло въ нидерландское теченіе.

Истинно нѣмецкими скульптурными произведеніями въ теченіе всего XVI вѣка оставались упомянутыя уже произведенія мелкаго искусства,

между которыми играютъ роль медали, напримѣръ, Ганса Шварца и Фридриха Гагенауэра, изслѣдованныя Эрманомъ. Чѣмъ больше нѣмецкій вкусъ въ концѣ вѣка тяготѣлъ къ величественному, чѣмъ больше онъ требовалъ блестящихъ и чистыхъ формъ, тѣмъ шире открывались ворота навстрѣчу иностранщинѣ и иностранцамъ.

4. Нѣмецкая живопись XVI столѣтія.

Руководящимъ искусствомъ этого періода и въ Германіи была живопись, которая именно здѣсь включила въ свою область „графику“ рисунка, гравюру на деревѣ, на мѣди и офортъ. Именно, въ области этихъ рисовальныхъ работъ нѣмецкое искусство давало все, что хотѣло и что могло: свою серьезность и свой юморъ, свою близость къ народному быту и свою ученость, свой убѣдительный реализмъ и свою огненную фантазію, свою внутреннюю сердечную теплоту и свое техническое мастерство. Именно рисовальщики, граверы на мѣди и на деревѣ расширили обычную область сюжетовъ въ свѣтскую сторону. Въ рисункахъ и акварѳляхъ пейзажная живопись и домашняя жизнь пробудились для самостоятельнаго существованія. Въ гравюрахъ на мѣди и офортахъ языческая миѳологія въ своемъ романтическомъ одѣяніи получила нѣмецкій характеръ. Въ гравюрѣ на деревѣ, для которой крупные живописцы большею частью только удѣляли рисунокъ, вмѣстѣ съ серіями сильныхъ и глубокихъ по смыслу идиллистически религіозныхъ картинъ, явились прежде всего серіи символическихъ и жанровыхъ изображеній изъ придворной и народной жизни. Во всѣхъ отрасляхъ графики болѣе глубокими стали религіозныя изображенія, на которыя, какъ показали Пельцеръ и Гауптъ, во многихъ отношеніяхъ плодотворно дѣйствовала средневѣковая мистика. Страсти Господни стали излюбленной темой нѣмецкаго искусства въ рисункахъ, гравюрахъ на деревѣ и на мѣди. Въ Германіи, гдѣ условія климата и жизненныхъ привычекъ не благопріятствовали появленію большого общественнаго искусства, воспроизведеніе листовъ во многихъ сотняхъ отпечатковъ, переходившихъ изъ рукъ въ руки, изъ дома въ домъ, чтобы въ тихой комнаткѣ присоединиться къ двумъ или тремъ другимъ, стало необходимымъ условіемъ всякаго общественнаго воздѣйствія художественныхъ работъ.

При всемъ томъ, произведенія живописи XVI столѣтія, каковы с т ѣ н н ы я р о с п и с и залъ въ ратушахъ, отъ которыхъ, къ сожалѣнію, сохранилось лишь немногое, играли въ Германіи бо́льшую роль, чѣмъ это можно думать по ихъ остаткамъ. Болѣе замѣтно развивалась въ Аугсбургѣ, на верхнемъ Рейнѣ и въ Швейцаріи декоративная фасадная живопись, покрывавшая, не заботясь о собственно архитектурномъ расчлененіи домовъ, ихъ фасады своими декоративными архитектурными росписями, къ которымъ примѣшивались отдѣльныя фигуры и историческія или символическія изображенія. Аугсбургскую фасадную живопись изучилъ Буффъ.

Нѣмецкая ж и в о п и с ь н а с т е к л ѣ въ теченіе XVI столѣтія шла къ упадку. Прежняя плоская живопись при помощи цвѣтныхъ стеколъ уже давно превратилась въ перспективную живопись посредствомъ кисти. О позднихъ,

удачныхъ еще окнахъ соборовъ въ Кёльнѣ и Ксантенѣ упоминалось ранѣе (ср. т. II, стр. 629). Въ верхней Германіи, кромѣ нѣсколькихъ описанныхъ Брукомъ плохо сохранившихся оконъ приходской церкви въ Цаубернѣ, сюда относятся въ особенности окна 1515 г. по проектамъ Бальдунга во Фрейбургскомъ соборѣ, максимиліановское окно (1514) и украшенное по рисункамъ Ганса фонъ-Кульмбаха изображеніями святыхъ и портретными фигурами на бѣломъ фонѣ маркграфское окно (1527) церкви св. Зебальда въ Нюрнбергѣ, лучшее произведеніе живописца по стеклу Фейта Гирсфогеля старшаго (1466—1525). Новый подъемъ живопись по стеклу получила, только служа для украшенія комнатъ. Въ Швейцаріи передъ чистыми окнами ставились снимающіеся цвѣтные круги, расписанные по свѣтлому фону семейными гербами съ ограниченнымъ примѣненіемъ цвѣтнаго стекла. Нѣкоторые изъ величайшихъ художниковъ юго-западной Германіи XVI-го столѣтія, даже Гольбейнъ, дѣлали проекты для оконныхъ стеколъ этого рода. Напротивъ, книжная миніатюра, какъ мы ее знаемъ въ XVI вѣкѣ, даже въ верхней Германіи, по изслѣдованію фонъ-деръ Габеленца, хотя и не умираетъ, но, лишенная всякой самостоятельности, хирѣетъ отъ подражанія великимъ мастерамъ. Даже самые извѣстные нюрнбергскіе миніатюристы этого времени, Альбрехтъ (ум. около 1547 г.), Николай (ум. въ 1560 г.) и болѣе молодой Георгъ Глокендонъ (ум. въ 1553 г.) находились вполнѣ подъ вліяніемъ Дюрера.

Человѣкъ съ гусями въ Нюрнбергѣ. Бронзовая фигура Панкратія Лабенвольфа. По фотогр. Ф. Шмита въ Нюрнбергѣ. Къ стр. 135.

Уже на порогѣ новаго столѣтія возвышается сильная художественная личность Альбрехта Дюрера (1471—1528), славнаго нѣмецкаго мастера, уже въ XVI столѣтіи въ Германіи и за границей слывшаго за великаго даже между самыми великими. Онъ самъ съ гордостью называлъ себя нѣмцемъ или нюрнбержцемъ на нѣкоторыхъ изъ своихъ лучшихъ произведеній; несмотря на сильное впечатлѣніе, полученное имъ отъ произведеній итальянскаго искусства, онъ всю жизнь оставался правдивымъ, глубоко чувствующимъ, но въ то же время простымъ, доискивающимся до всего нѣмцемъ. Весь его художественный жизненный путь былъ развитіемъ и ростомъ, борьбой съ самимъ собою, съ природой и красотой, которыя онъ, неудовлетворенный своими первыми

этюдами съ моделей и срисовываніемъ обнаженнаго тѣла съ итальянскихъ гравюръ, надѣялся достичь путемъ измѣреній и изученія пропорцій. Его собственныя сочиненія, изъ которыхъ, напримѣръ, „Руководство къ измѣренію“ появилось въ печати еще при его жизни, а „четыре книги о человѣческихъ пропорціяхъ“, переведенныя на многіе языки — вскорѣ послѣ его смерти, были въ послѣднее время изданы Ланге и Фузе; сводъ всѣхъ сочиненій о Дюрерѣ составилъ въ 1903 г. Зингеръ. Къ сочиненіямъ о Дюрерѣ Таузинга, Шпрингера и Цуккера присоединилась талантливая книга Вёльфлина. Для рисунковъ Дюрера незабвенныя заслуги оказали Эфрусси и Липпманъ. Кромѣ того въ болѣе новыхъ изслѣдованіяхъ о Дюрерѣ послѣ Викгоффа, Тоде и Ланге принимали участіе Гендке, Людвигъ Юсти, Лоренцъ, Шереръ, Суида, Варбургъ, Пауль Веберъ, Вейсбахъ и Винтербергъ.

„Прогулка“, гравюра Дюрера. По оригиналу Королевскаго кабинета гравюръ въ Дрезденѣ. Къ стр. 141.

Картины Дюрера масломъ или темперой, кромѣ Геркулеса Германскаго музея и Лукреціи въ Мюнхенѣ, являются только портретами или религіозными изображеніями. Вся его многосторонность сказываетя въ небольшихъ по размѣрамъ, но важныхъ по внутреннему содержанію листахъ его графики. И тамъ, и здѣсь онъ остался, однако, при всѣхъ перемѣнахъ стиля самимъ собою. Сила жизни, которую онъ умѣлъ придать каждому своему штриху, находится въ зародышѣ уже въ „Автопортретѣ“ серебрянымъ карандашемъ (1484) въ Альбертинѣ въ Вѣнѣ, сдѣланномъ, когда ему было тринадцать лѣтъ, и наполняетъ рисунокъ перомъ Благовѣщенія (1526) въ Шантильи, сдѣланный въ возрастѣ пятидесяти шести лѣтъ. Въ его иногда еще нѣсколько кудреватыхъ съ виду, но ясныхъ по замыслу и одаренныхъ сильной жизнью изображеніяхъ передъ нами выступаетъ сильнѣйшая художественная индивидуальность, обладающая силой непосредственнаго убѣжденія.

Изъ золотыхъ дѣлъ мастерской своего отца въ Нюрнбергѣ Дюреръ поступилъ въ 1486 г. ученикомъ къ Вольгемуту (ср. т. II, стр. 661). Свои годы странствій, начатые еще въ 1490 г., онъ провелъ большею частью на верхнемъ Рейнѣ, куда его привлекала школа Шонгауэра (ср. т. II, стр. 635). Въ 1494 г. въ Нюрнбергѣ онъ женился. Свою первую поѣздку въ Венецію, на которой мы настаиваемъ, онъ предпринялъ въ 1495 г., вторую въ 1505—1506 гг.,

а свое нидерландское путешествіе лишь въ 1520—1521 гг. За исключеніемъ этого онъ, получая съ 1515 г. содержаніе отъ императора Максимиліана, работалъ, почти безъ перерыва, въ своемъ родномъ городѣ, съ кружками гуманистовъ котораго онъ вступилъ въ тѣсныя отношенія.

Юношескія работы Дюрера собственно приходятся еще на послѣднее десятилѣтіе XV столѣтія. Насколько одухотвореннѣе и устойчивѣе по штриху упомянутаго автопортрета 1484 г. открытый Зейдлицемъ, поразительный по рисунку автопортретъ собранія Эрлангенскаго университета, однако и онъ могъ возникнуть не раньше 1490 г.! Какіе успѣхи онъ сдѣлалъ по сравненію съ наиболѣе ранними жанровыми рисунками перомъ, въ родѣ „Прогулки верхомъ" 1489 г. Бременскаго собранія и трехъ ландскнехтовъ Берлинскаго, показываютъ подобные же рисунки девяностыхъ годовъ, напримѣръ, пара, ѣдущая верхомъ на лошадяхъ, въ Берлинѣ и всадникъ (Липпманъ № 209) въ Британскомъ музеѣ. Изъ его рисунковъ нагихъ фигуръ, сдѣланныхъ по итальянскимъ гравюрамъ на мѣди, слѣдуетъ отмѣтить Смерть Орфея 1494 г. Гамбургской художественной галлереи, Вакханалію и битву морскихъ центавровъ по Мантеньѣ въ Альбертинѣ. Въ раннихъ рисункахъ, раскрашенныхъ водяными красками, Дюреръ является новаторомъ-пейзажистомъ: виды Тироля и венеціанская тюрьма въ Луврѣ, виды Тріента въ Бременѣ, Иннсбрука въ Альбертинѣ по цѣльности воспріятія изображаемаго пейзажа являются откровеніями новаго взгляда на природу. Позднѣйшіе пейзажи Дюрера написаны, конечно, болѣе широкой кистью, но не съ большой цѣльностью воспріятія. Къ самымъ раннимъ жанровымъ рисункамъ Дюрера относится своеобразное по множеству обнаженныхъ тѣлъ „Купанье женщинъ" въ Бременѣ, которое въ общемъ отнюдь не является картиной, взятой изъ дѣйствительной жизни.

Гравюры Дюрера на мѣди, относящіяся къ этому десятилѣтію, также овладѣваютъ уже всѣми областями сюжетовъ. При томъ, какой прогрессъ въ спокойствіи позъ и въ мастерствѣ техники замѣчается между Мадонной съ кузнечикомъ (Барттъ 44) еще шонгауэровскаго характера и Мадонной съ обезьяной (Б. 42) Британскаго музея, для пейзажа которой Дюреръ воспользовался своей собственной акварелью съ домикомъ у пруда. Такія гравюры, какъ „Любовное предложеніе" (Б. 93) и „Прогулка" (Б. 94; см. рис. на стр. 140) показываютъ Дюрера стоящимъ также во главѣ нѣмецкихъ жанристовъ. Его стремленіе изображать женское тѣло показываетъ гравюра съ четырьмя вѣдьмами (Б. 75), при чемъ одна изъ нихъ заимствована съ гравюры Барбари Побѣда и Слава (ср. т. II, стр. 837). Теперь вернулись къ тому воззрѣнію, что Барбари повліялъ на Дюрера, а не наоборотъ, какъ полагалъ Людвигъ Юсти. Дюреръ считалъ, что Барбари владѣетъ секретомъ пропорцій, въ который его не посвящаетъ; это побудило его углубиться въ то изученіе пропорцій, которое его больше не оставляло. Наиболѣе сильными произведеніями Дюрера девяностыхъ годовъ являются гравюры на деревѣ. Если такіе листы, какъ „Купанье мужчинъ" и „Мадонна съ зайцемъ" въ сравненіи съ его базельскимъ св. Іеронимомъ 1492 г. показываютъ полный успѣхъ въ тѣлесности отдѣльныхъ фигуръ и въ красочныхъ сочетаніяхъ чернаго и бѣлаго, достигнутыхъ Дюре-

ромъ послѣ перваго итальянскаго путешествія, то въ 15 большихъ гравюрахъ на деревѣ къ Апокалипсису 1498 г. онъ является предъ нами уже великимъ мастеромъ. Нѣкоторыя видѣнія основаны на болѣе раннихъ композиціяхъ, напримѣръ Кёльнской Библіи 1480 г., но это еще въ болѣе выгодномъ свѣтѣ показываетъ огромную силу и величіе Дюрера. Мы не станемъ осуждать этихъ могучихъ листовъ за ихъ нѣмецкую загроможденность деталями, за жесткость и угловатость, встрѣчающіяся въ языкѣ формъ, и за нѣкоторую невѣроятность ихъ замысла. Насъ покоряетъ и захватываетъ страстная, полная движенія выразительность этихъ видѣній. Величавъ и торжественъ Іоаннъ, видящій семь свѣтильниковъ! Неотразимы въ своей давящей мощи четыре всадника, устремляющіеся по тѣламъ смертнаго рода! Какъ величественны и въ то же время поразительны четыре ангела, (табл. 13, рис. 1), повелѣвающіе вѣтрами! Битва ангеловъ, жена, облеченная въ солнце, вавилонская блудница, звѣрь съ агнчими рогами, какъ тѣлесны эти образы, созданные фантазіей! Въ то же время Дюреръ работалъ надъ семью самыми ранними гравюрами на деревѣ своихъ большихъ Страстей Господнихъ. Какая непосредственность въ душевномъ переживаніи трагическихъ событій! Какая страстность драматическаго повѣствованія при такой суровой грубости языка формъ.

„Мадонна съ чижикомъ" Дюрера въ музеѣ короля Фридриха въ Берлинѣ. По фотогр. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ. Къ стр. 144.

Изъ картинъ Дюрера масляными красками девяностыхъ годовъ приходится разсмотрѣть главнымъ образомъ портреты, по большей части поясные въ три четверти, но съ руками. Портретъ его стараго отца 1490 г. въ Уффиціяхъ показываетъ еще старательно обозначаемыя отдѣльныя черты, портретъ 1497 г. въ Мюнхенской Пинакотекѣ, безъ сомнѣнія старая копія, передаетъ сходство уже въ цѣломъ. Проникнутые самосознаніемъ собственные портреты Дюрера 1493 г. у наслѣдниковъ Леопольда Гольдшмидта въ Парижѣ и 1498 г. въ Мадридскомъ музеѣ выполнены живописно; его портретъ темперой Фридриха

Исторія искусства. III.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

1. Гравюра на деревѣ Дюрера „Четыре ангела вѣтровъ“ по Апокалипсису.

По Ф. Липману.

2. Гравюра на деревѣ Дюрера „Отдыхъ во время бѣгства въ Египетъ“, изъ жизни Маріи.

По Ф. Липману.

Мудраго (около 1496 г.) въ Берлинской галлереѣ суше и неподвижнѣе. Его портреты членовъ семьи Тухеровъ въ Касселѣ и Веймарѣ, портретъ Освальда Крелля 1499 г. въ Мюнхенѣ, вмѣсто пейзажныхъ фоновъ снова даютъ тѣ пейзажные просвѣты, которые получили начало въ нидерландскомъ искусствѣ.

Технику берлинскаго портрета курфюрста, выполненнаго темперой, мы видимъ также въ нюрнбергской картинѣ Дюрера съ изображеніемъ Геркулеса, убивающаго стимфалійскихъ птицъ, а также въ главной большой картинѣ этого времени, его трехчастномъ алтарѣ Виттенбергеровъ въ Дрезденѣ, подлинность котораго, послѣ защиты Людвига Юсти, снова призналъ даже Вёльфлинъ: въ средней части Марія въ своей комнатѣ у подоконника поклоняется Младенцу, ангелы держатъ надъ ея головой вѣнецъ, или хлопочутъ позади нея, въ глубинѣ картины — Іосифъ въ своей мастерской; на боковыхъ створкахъ поясныя изображенія святыхъ Антонія и Себастіана. Сухая моделировка главныхъ фигуръ средней картины навѣяна верхне-итальянской мантеньевской живописью; боковыя створки, написанныя очень живо и тепло по нѣмецкимъ образцамъ, въ манерѣ наиболѣе свойственной Дюреру, едва ли возникли позже средней картины. Хороводъ ангеловъ тянется одинаково по всѣмъ тремъ доскамъ. Вся вещь остается сокровищемъ сдержаннаго, но интимнаго ранняго нѣмецкаго искусства.

Вскорѣ послѣ 1500 г. въ искусствѣ Дюрера произошелъ рѣшительный поворотъ. Изъ его рисунковъ въ Альбертинѣ обнаженная лежащая женщина 1501 г. обнаруживаетъ уже изученіе пропорцій; исполненный водяными красками заяцъ 1502 г. изумителенъ по тонкости живописи, а двѣнадцать листовъ „Зеленыхъ страстей“ (т. е. въ зеленыхъ тонахъ) являются самой эффектной изъ нарисованныхъ имъ серій. Событія разсказаны здѣсь спокойнѣе, архитектура, обнаруживающая здѣсь уже формы ренессанса, введена съ большей ясностью, чѣмъ въ упомянутой ранѣе большой серіи гравюръ на деревѣ Страстей Господнихъ. Но мощная страстность прежней серіи уступаетъ здѣсь мѣсто уже болѣе буржуазному выраженію. Гравировальное искусство Дюрера, сохраняя металлическій блескъ мѣдной пластинки, и къ тому же владѣя всѣми средствами для передачи матеріальной стороны изображенія, теперь достигаетъ невиданной ранѣе степени техническаго совершенства, доходящаго до высшаго предѣла въ романтически-античныхъ листахъ „Морского чудовища“, „Ревности“, въ большой „Немезидѣ“, въ „Гербѣ смерти“ и въ идиллическомъ по нѣмецки „Рождествѣ Христовѣ“ (1504). Если обнаженное тѣло большой „Немезиды“ нарисовано еще по нѣмецкому образцу, а въ „Аполлонѣ и Діанѣ“ (Б. 68) выступаетъ еще близость къ Барбари, то главная гравюра Дюрера 1504 г., „Адамъ и Ева“, примѣняетъ уже самостоятельно изученныя пропорціи.

Изъ гравюръ на деревѣ этого времени жизнь Дѣвы Маріи, 16 главныхъ листовъ которой появились между 1503 и 1505 гг., обнаруживаетъ успѣхъ въ изображеніи пространства съ привлекательными архитектурными и пейзажными задними планами (табл. 13, рис. 2), въ живописномъ исполненіи свѣта и тѣни и въ человѣчномъ выраженіи происходящаго, одушевленномъ нѣмецкой интимностью.

Самое позднее послѣ 1500 г. возникли въ мастерской Дюрера, при помощи его учениковъ, также нѣкоторые, составленные лишь изъ живописныхъ картинъ алтари, изъ которыхъ алтарь Баумгертнеровъ Мюнхенской Пинакотеки, освобожденый отъ поздней живописи, является однимъ изъ драгоцѣннѣйшихъ юношескихъ произведеній мастера. Брауне сдѣлалъ вѣроятное предположеніе, что онъ былъ написанъ уже въ 1498 г. Болѣе совершеннымъ во всѣхъ отношеніяхъ, однако, является написанное Дюреромъ въ 1504 г. для Фридриха Мудраго „Поклоненіе волхвовъ“ въ Уффиціяхъ. Околичности его богаче и даютъ впечатлѣніе глубины; отдѣльныя фигуры дышатъ пластической жизнью, сіяющія краски пріятно гармонируютъ между собою. Какъ произведеніе итальянскаго стиля оно въ своемъ нѣсколько рѣзкомъ великолѣпіи производитъ впечатлѣніе созданія кваттроченто, и, какъ таковое, стоитъ рядомъ съ окружающими его лучшими итальянскими произведеніями.

Когда Дюреръ въ 1505 г. вторично прибылъ въ Венецію, родину живописности въ живописи, онъ окончательно перенесъ центръ тяжести своей дѣятельности съ графики на живопись. Если только на него имѣло вліяніе искусство какого-нибудь иностраннаго мастера, то это творчество Джованни Беллини (ср. т. II, стр. 834), отразившееся въ главномъ венеціанскомъ произведеніи Дюрера, „Праздникѣ розовыхъ вѣнковъ“ 1506 г., теперь, къ сожалѣнію въ испорченномъ видѣ висящемъ въ Рудольфинумѣ въ Прагѣ. Главная группа Маріи на тронѣ — съ папой и императоромъ, преклоняющими колѣни на этой картинѣ, построена пирамидально, въ остальномъ она, быть можетъ, нѣсколько загромождена деталями сравнительно съ картинами Беллини и нѣсколько пестра по колориту, но въ каждой части этой сильно написанной, торжественно-радостной картины видна сила законченнаго большого мастера. Одновременно Дюреръ написалъ великолѣпную „Мадонну съ чижикомъ“ (см. рис. на стр. 142) Берлинской галлереи и очень выразительное, исполненное настроенія въ пейзажѣ небольшое Распятіе Дрезденской галлереи, на подлинности котораго мы настаиваемъ. Рядомъ съ этими произведеніями идутъ портретъ молодого человѣка въ Гэммтонѣ-Кортѣ и портретъ молодой женщины въ Берлинѣ. Не раньше этихъ картинъ, несмотря на свою (поддѣльную) дату 1500 г., возникъ и его величавый идеальный автопортретъ въ Мюнхенѣ; выразительная голова мессіи съ чертами нѣмецкаго живописца, отражающая его самое интимное я.

Слѣдующее десятилѣтіе показываетъ Дюрера въ Нюрнбергѣ въ полномъ обладаніи своей силой, очистившейся итальянскимъ огнемъ, но не уклонившейся въ сторону.

Его акварельные пейзажи, напримѣръ виды городовъ въ Бременѣ и Берлинѣ, мельница-толчея въ Національной библіотекѣ въ Парижѣ, замокъ на скалѣ въ Бременѣ, поразительный этюдъ восхода солнца въ Британскомъ музеѣ и картинки этого времени съ изображеніями животныхъ, какъ, напримѣръ, молодой сычъ, куропатка и разная пернатая дичь въ Альбертинѣ въ Вѣнѣ, своей свободной красочностью производятъ впечатлѣніе почти современныхъ.

Изъ серій деревянныхъ гравюръ, кромѣ вдохновенной малой серіи

Страстей, Дюреръ закончилъ въ 1511 г. упомянутыя уже „три большія книги“ (Апокалипсисъ, Страсти Господни и Жизнь Дѣвы Маріи), прибавивши къ нимъ картины на выходныхъ листахъ и нѣсколько новыхъ внутри листовъ, яснѣе всѣхъ другихъ позволяющихъ опредѣлить то измѣненіе стиля, которое не всегда въ пользу произошло у него въ Италіи, когда онъ стремился къ болѣе спокойному и совершенному языку формъ. Техника гравюръ на мѣди Дюрера достигла теперь наивысшей степени живописной законченности. Нѣкоторое время онъ замѣнялъ грабштихель иглой, мѣдныя пластинки желѣзными и прибѣгалъ къ помощи офорта. Иглой исполненъ, например, нѣжный въ тонѣ св. Іеронимъ у ивы (Б. 59), офортами на желѣзныхъ доскахъ должны считаться Христосъ на Масличной Горѣ 1515 г. (Б. 19), какъ бы беклиновское „Похищеніе на единорогѣ“ 1516 г. (Б. 72), остроумно введенные въ обширный пейзажъ „Каноны“ 1518 г. Главнымъ произведеніемъ Дюрера въ области гравюры была его послѣдняя серія Страстей Господнихъ (1509—1512), придавшая излюбленнымъ трагическимъ представленіямъ нѣмецкой фантазіи еще разъ новое, потрясающее выраженіе. По техническому совершенству и духовному настроенію выше всего стоятъ три знаменитыя большія гравюры на мѣди, представляющія рыцаря-христіанина, презирающаго смерть и дьявола (1513; Б. 98), св. Іеронима, пишущаго въ озаренной солнцемъ кельѣ свои боговдохновенныя писанія (1514; Б. 60), „Меланхолію“ (1514; Б. 74; см. рис. на стр. 147), крылатую фигуру съ вѣнкомъ на головѣ, сидящую въ тяжкомъ раздумьѣ среди всевозможныхъ вспомогательныхъ орудій мірской науки. При этомъ веселыя, взятыя прямо изъ народной жизни гравюры, въ родѣ танцующей крестьянской пары и волынщика 1514 г., крестьянъ на базарѣ 1519 г., показываютъ всю свѣжесть наблюдательности мастера.

Собственноручный автопортретъ Дюрера въ Мюнхенской Пинакотекѣ. По фотогр. издательства Ф. Брукманъ и Кº въ Мюнхенѣ.

Къ первому десятилѣтію послѣ возвращенія Дюрера домой относятся также его большія картины масляными красками, своей уравновѣшенной композиціей и зрѣлой выпиской отдѣльныхъ фигуръ достигающія совершенства XVI столѣтія. Большія, цѣломудренныя фигуры Адама и Евы 1507 г. въ Мадридскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 149) и повторенія ихъ въ Палаццо Питти, возникшія несомнѣнно на глазахъ у мастера, показываютъ, что его изученіе пропорцій и обнаженнаго тѣла коснулось нѣмецки-классической красоты. Въ „Мученіи

десяти тысячъ" 1508 г. въ Вѣнѣ, написанномъ также для Фридриха Мудраго, онъ не могъ придать полнаго единства своимъ превосходно наблюденнымъ деталямъ. Его большой франкфуртскій алтарь 1509 г., средняя часть котораго, къ сожалѣнію сгорѣвшая, изображала вѣнчаніе Маріи, представлялъ, повидимому, болѣе цѣльное и законченное произведеніе. Совершенной, хотя и нѣсколько намѣренной законченностью отличается Поклоненіе Пресвятой Троицѣ красиво расположенныхъ сонмовъ святыхъ, Вѣнской галлереи, при чемъ дѣйствіе происходитъ на небѣ, покрытомъ легкими облаками. Наконецъ, къ наиболѣе жизненнымъ портретамъ Дюрера этого времени принадлежитъ выразительная голова стараго Вольгемута 1516 г. въ Мюнхенской Пинакотекѣ.

Начиная съ 1512 г. Дюреръ работалъ безъ особаго увлеченія для императора Максимиліана. Замыселъ совѣтниковъ императора соорудить бумажныя тріумфальныя ворота изъ 92 отдѣльныхъ гравюръ на деревѣ и устроить соотвѣтственное тріумфальное шествіе свыше 100 гравюръ на деревѣ, страдалъ съ самаго начала блѣдностью мысли. Для тріумфальныхъ воротъ, проектъ которыхъ былъ, вѣроятно, составленъ придворнымъ живописцемъ Кольдереромъ (ср. стр. 133), Дюреръ по изслѣдованіямъ Гилова кромѣ средняго пролета нарисовалъ лишь очень немногое. Въ проектѣ тріумфа Дюреръ участвовалъ съ самаго начала; сомнительно, однако, чтобы 24 листа этой серіи относились къ гравюрамъ Дюрера на деревѣ. Дюреръ особенно старательно исполнилъ въ 1522 г. только тріумфальную колесницу на восьми гравюрахъ изъ дерева, проникнутыхъ классическимъ оживленіемъ. Но его рисунки для части всадниковъ въ Альбертинѣ дышатъ величественной жизнью. Наиболѣе художественной работой Дюрера для Максимиліана было его участіе въ исполненіи бордюровъ знаменитаго молитвенника императора, напечатаннаго въ 1514 г., большинство листовъ котораго находится въ мюнхенской городской библіотекѣ. На 45 листахъ, къ которымъ другіе мастера, указанные Гиловымъ, прибавили еще нѣсколько, Дюреръ далъ направленіе для подобныхъ орнаментальныхъ обрамленій. Эти легко набросанные перомъ рисунки содержатъ безконечное количество то серьезныхъ и веселыхъ, то глубокомысленныхъ и прихотливыхъ мыслей, выраженныхъ въ формахъ лишь кажущагося ренессанса. Отдѣльные мотивы, взятые изъ Библіи, житій святыхъ, сказочнаго и баснословнаго міра, изъ народной жизни, жизни животныхъ и растеній, окруженные легкимъ узоромъ развѣтвленій, удивительно противополагаются или сплетаются другъ съ другомъ.

Во время своего нидерландскаго путешествія (1520—1521) Дюреръ набросалъ множество портретовъ, но лишь изрѣдка принимался писать. Портреты 1520 г. въ Луврѣ, 1521 г. въ Мадридѣ написаны шире и живописнѣе, чѣмъ его Бернгардъ ванъ-Орлей (1521) въ Дрезденѣ. Новое воззрѣніе на природу, направленное съ одинаковой силой какъ на цѣлое, такъ и на детали, замѣтно въ особенности въ его величественномъ рисункѣ старика (1521) въ Альбертинѣ въ Вѣнѣ, который является этюдомъ для его св. Іеронима Лиссабонской галлереи.

Послѣднимъ годамъ жизни Дюрера въ Нюренбергѣ, кромѣ величественныхъ

рисунковъ къ неисполненнымъ картинамъ, принадлежатъ еще и такія гравюры на деревѣ, какъ благоуханное „Святое семейство у дерновой скамьи“ (1526 Б. 98), такія гравюры на мѣди, какъ спокойная и величественная „Марія у воротъ двора“ (1522; Б. 45) и выразительные портреты кардинала Альбрехта Брандебургскаго (1523), Фридриха Мудраго (1524), Пиркгеймера (1524), Меланхтона (1526) и Эразма Роттердамскаго (1526). Далѣе слѣдуютъ портреты масляными красками, въ высшей степени тщательно выписанные въ подробностяхъ и поразительные по общему замыслу, напримѣръ портретъ Клеебергера Вѣнской галлереи и Муффеля и Гольцшуэра Берлинской. Удивительная техника ихъ, разработывающая каждый отдѣльный волосокъ, сохраняетъ свое очарованіе даже рядомъ съ широкой живописной манерой, которая, начиная съ Тиціана, быстро покорила европейскую живопись. Послѣднее важное произведеніе Дюрера — двѣ высокія доски Мюнхенской Пинакотеки (табл. 14), одна съ изображеніемъ апостоловъ Іоанна и Петра, другая апостоловъ Марка и Павла — отличается истиннымъ величіемъ и простотой. Изображенія апостоловъ, написанныя въ натуральную величину, облеченныя въ спокойно падающія одежды, имѣютъ опредѣленные характеры, выразительныя позы и глядятъ одухотвореннымъ взоромъ. Они представляютъ религіозное и художественное завѣщаніе, оставленное Дюреромъ своему родному городу и своему народу. Пусть же природа и „тайное сокровище сердца“, которыя по его собственному выраженію были путеводной звѣздой его искусства, снова соединятъ свой свѣтъ, когда понадобится обновить нѣмецкое искусство!

„Меланхолія“, гравюра Дюрера 1514 г. По Липпману. Ср. текстъ, стр. 145.

Вліяніе, оказанное искусствомъ Дюрера въ Германіи и далеко за предѣлами Германіи, было очень велико. Дѣйствительно, мы видѣли (ср. стр. 72) что даже Маркъ-Антоніо, знаменитый итальянскій граверъ на мѣди, воспитался на гравюрахъ Дюрера. Въ Германіи подъ его знамя естественнымъ образомъ

стало прежде всего нюренбергское искусство. Настоящими учениками Дюрера были во всякомъ случаѣ граверы на деревѣ Гансъ Шпрингинкле, принимавшій участіе въ нѣкоторыхъ серіяхъ гравюръ на деревѣ для императора Максимиліана, братъ Альбрехта Гансъ Дюреръ (род. въ 1490 г.), о которомъ извѣстно, что въ 1526—1538 гг. онъ былъ польскимъ придворнымъ живописцемъ въ Краковѣ, и Вольфъ Траутъ (около 1478—1520 гг.; монографія о немъ Рауха), сынъ одного изъ учениковъ Вольгемута, Ганса Траута изъ Шпейра. Главныя произведенія Траута, алтарь нюренбергской Іоанновской капеллы (1511) и Артельсгофенскій алтарь (1514) въ Мюнхенскомъ Національномъ музеѣ производятъ, однако, впечатлѣніе сухихъ работъ второстепеннаго мастера. Гансъ Зюсъ изъ Кульмбаха (около 1476—1522 гг.) и Гансъ Леонгардъ Шейфелинъ (около 1485—1540 гг.), по внутренней значительности ближе всего стоящіе къ Дюреру, провели свои годы ученія еще у Вольгемута, на что указываютъ ихъ біографы Келицъ и Тиме. Гансъ изъ Кульмбаха перешелъ затѣмъ къ Барбари, ученикомъ котораго называетъ его Нейдёрферъ. Во всякомъ случаѣ его близкія отношенія къ Дюреру доказываются тѣмъ, что послѣдній набросалъ ему въ 1511 г. свой проектъ, хранящійся въ Берлинскомъ кабинетѣ эстамповъ, для оконченнаго въ 1513 г. Тухеровскаго алтаря церкви св. Зебальда въ Нюренбергѣ съ Богоматерью, увѣнчиваемой ангелами. Какъ эта картина, такъ и Поклоненіе Волхвовъ въ Берлинѣ, его портреты у Вебера въ Гамбургѣ и св. Георгій въ Германскомъ музеѣ обнаруживаютъ пріятную нѣжность въ передачѣ характеровъ и теплую прозрачность красокъ Барбари. Съ 1514 г. по 1518 г. Гансъ Зюсъ принадлежалъ къ нюренбергской художественной колоніи въ Краковѣ, гдѣ еще и теперь хранятся въ различныхъ мѣстахъ тринадцать картинъ его работы, сопоставленныхъ Соколовскимъ, взятыхъ съ различныхъ алтарей. По жизненности и скрытой силѣ онъ нигдѣ не можетъ сравняться съ Дюреромъ, но по зрѣлости рисунка и письма онъ занимаетъ первое мѣсто между послѣдователями Дюрера. Гансъ Шейфелинъ, разносторонній и плодовитый художникъ, переселившійся въ 1515 г. въ Нёрдлингенъ, перерабатывалъ мотивы мастерской Дюрера въ болѣе ремесленномъ духѣ. Для его мужскихъ головъ характерны высокіе, гладкіе лбы, пушистые, курчавые волосы и выдающіяся впередъ бороды. Его вначалѣ неровное письмо получило въ Нёрдлингенѣ швабскую мягкость и теплоту, подъ вліяніемъ возврата къ золотому фону. Важнѣйшими нюренбергскими работами его являются своеобразно расположенная Тайная Вечеря 1511 г. Берлинской галлереи и роскошный алтарь съ Вѣнчаніемъ Богоматери въ приходской церкви въ Ангаузенѣ. Большіе алтари нёрдлингенскаго времени, изъ которыхъ сохранился алтарь съ выразительнымъ Распятіемъ въ церкви св. Георгія въ Тюбингенѣ, частью были розняты и распредѣлены по частямъ. Картины въ собраніи ратуши въ Нёрдлингенѣ, въ Мюнхенской Пинакотекѣ и въ Германскомъ музеѣ обнаруживаютъ его лучшія силы. Лашицеръ установилъ его участіе въ украшеніи гравюрами на деревѣ „Тейерданка“, т. е. сдѣланнаго по приказу Максимиліана поэтическаго описанія его свадебнаго путешествія. Именно его ремесленная добросовѣстность доставила ему

многочисленные заказы, но онъ не былъ самостоятельной художественной личностью.

За Кульмбахомъ и Шейфелиномъ слѣдуютъ три „безбожныхъ“ живописца, Пенцъ и двое Бегамовъ, попавшихъ въ исторію гравюры на мѣди подъ именемъ „малыхъ нѣмецкихъ мастеровъ“ за малый размѣръ ихъ листовъ. Къ несомнѣнному вліянію Дюрера у нихъ присоединяется вновь явившееся стремленіе къ чистотѣ формъ, самостоятельно пріобрѣтенное ими въ Италіи. Георгъ Пенцъ (приблизительно 1500—1550 гг.), изученный Стясснымъ и Курцвелли, участвовалъ въ 1521 г. въ росписи стѣнъ залы нюренбергской ратуши по эскизамъ Дюрера, къ сожалѣнію оставшейся въ подмалевкахъ. Эскизъ для средней картины, изображающей нюренбергскій „стулъ флейтистовъ“, т. е. балконъ съ музыкантами, Пенцъ сдѣлалъ, вѣроятно, самъ. Свѣжій, развившійся на Дюрерѣ ранній стиль мастера показываютъ фрагменты его Поклоненія волхвовъ въ Дрезденѣ. Наоборотъ, его муза Уранія (1545) въ Поммерсфельденѣ является примѣромъ его холоднаго итальянизированнаго стиля. Наиболѣе непосредственное впечатлѣніе производятъ его портреты, начиная отъ погруднаго портрета Фердинанда I (1531) въ Стокгольмской галлереѣ до живописно-свободныхъ портретовъ супруговъ Шветцеръ (1544 и 1545) въ Берлинской галлереѣ и какого-то золотыхъ дѣлъ мастера (1545) въ галлереѣ въ Карлсруэ. Но главную славу Пенца составляютъ его небольшія гравюры, наряду съ на-

„Адамъ и Ева“ Дюрера въ Прадо въ Мадридѣ. По фотогр. Брауна и Кº въ Дорнахѣ и Парижѣ Ср. текстъ, стр. 145.

слѣдіемъ Дюрера показывающія вліяніе Маркъ-Антоніо (ср. стр. 72). Его 125 библейскихъ и миѳологическихъ листовъ, изъ которыхъ слѣдуетъ отмѣтить „Дѣла милосердія“ и исторію Ветхаго Завѣта, несмотря на усиливающійся въ нихъ римскій языкъ формъ, живо разсказаны и нѣжно гравированы.

Гансъ-Зебальдъ Бегамъ (1500—1550), основательно изученный Зейдлицемъ и Паули, какъ живописецъ почти неизвѣстенъ, но славится какъ исполнитель рисунковъ для гравюръ на деревѣ благодаря напечатанному на восьми доскахъ сказанію о „Блудномъ сынѣ“, „Походу“ и „Освященію церкви“ 1535 г., а какъ граверъ является настоящимъ главой меньшихъ мастеровъ. Находясь вначалѣ подъ вліяніемъ Дюрера, послѣ 1525 г. онъ выработался въ самостоятельнаго, простого и здороваго мастера, а послѣ 1531 г., переселившись во Франкфуртъ, все рѣшительнѣе сталъ примыкать къ „античному направленію“. Чувствуя себя во всѣхъ областяхъ какъ дома, онъ проявилъ себя завоевателемъ новыхъ путей въ гравюрахъ изъ народной жизни, напримѣръ въ „Крестьянскомъ праздникѣ“ и въ „Свадебномъ шествіи“, а въ гравюрахъ съ орнаментами, служившихъ для практическаго примѣненія, любимой отрасли меньшихъ мастеровъ, онъ является главнымъ представителемъ орнаментики въ Германіи.

Его братъ Бартель Бегамъ (1502—1540) перенесъ нюренбергское искусство въ Баварію, гдѣ онъ работалъ для герцогскаго двора въ Мюнхенѣ и Ландсгутѣ. Какъ граверъ на мѣди, Бартель примыкалъ сперва къ своему брату, а затѣмъ въ особенности къ Маркъ-Антоніо. Его гравюры съ дѣтьми, геніями и орнаментами также превращаютъ итальянскій ренесансъ въ нѣмецкій. Его картина масляными красками съ изображеніемъ чуда Св. Креста (1530) въ Пинакотекѣ есть церемоніальный образъ съ совершенно итальянскимъ эпохи возрожденія языкомъ формъ. Многочисленные портреты государей въ Шлейсгеймѣ, Аугсбургѣ и т. д. сдѣланы поверхностно. Другія картины, раньше ему приписанныя, Кетшау справедливо считалъ за работы особаго „мастера изъ Мескирха“.

Сосѣдняя баварская или „дунайская школа“, въ Регенсбургѣ, связь которой съ болѣе старымъ верхне-рейнскимъ, верхне-швабскимъ, австрійскимъ, баварскимъ и тирольскимъ искусствомъ подробно изучилъ Германъ Фоссъ, развивалась подъ меньшимъ вліяніемъ Дюрера и Нюренберга, чѣмъ принималось раньше. При грубомъ или поверхностномъ письмѣ отдѣльныхъ человѣческихъ формъ, при богатствѣ и роскоши красокъ, сильной фантазіи и романтической чувствительности она, какъ и въ раннихъ миніатюрахъ (ср. т. II, стр. 679), отличалась ясно выраженнымъ чувствомъ пространства и яснымъ обозначеніемъ пейзажа; общее впечатлѣніе отъ этой школы, обусловленное не только гармоничной плавностью линій, но также и сильными, часто необыкновенными свѣтовыми эффектами, помнится дольше, чѣмъ живописныя частности.

Главный мастеръ ея Альбрехтъ Альтдорферъ (около 1480—1538 гг.), съ которымъ насъ познакомили Вильгельмъ Шмидтъ и Фридлендеръ, хотя

и не является очень выдающейся величиной, принадлежитъ, однако, по своей нѣмецкой оригинальности къ наиболѣе привлекательнымъ мастерамъ этого времени. Уже въ маленькомъ пейзажѣ съ семьей сатировъ 1507 г. въ Берлинѣ и въ св. Георгіи 1510 г. въ Мюнхенѣ преобладаетъ пейзажное настроеніе. За ними слѣдуетъ рядъ поэтично задуманныхъ, но нѣсколько грубо исполненныхъ, скорѣе живописныхъ, чѣмъ твердыхъ по рисунку картинъ, которыя по выраженію Фридлендера изображаютъ событія какъ состоянія, а не какъ происшествія. Между 1511 и 1521 гг. Альтдорферъ старался приблизиться къ болѣе пластичному рисунку и болѣе опредѣленной повѣствовательной манерѣ Дюрера, вмѣстѣ съ которымъ онъ по Шмидту и Реттингеру участвовалъ не только въ изготовленіи рисунковъ для бордюровъ молитвенника Максимиліана (именно въ той части, которая принадлежитъ городской библіотекѣ въ Безансонѣ), но также и въ большихъ серіяхъ гравюръ на деревѣ. Его картины масляными красками, относящіяся къ этому времени, однако вовсе не напоминаютъ Дюрера, а являются вполнѣ самостоятельными произведеніями. Въ пяти картинахъ съ легендой о св. Квиринѣ, изъ которыхъ три принадлежатъ Германскому музею, а двѣ Сіенской академіи, дѣйствіе усиливается грозными эффектами свѣта. Между 1521 и 1528 гг. Альтдорферъ спокойнѣе и прозаичнѣе. Къ 1521 г. относится исполненное благородства „Благовѣщеніе“ галлереи Вебера въ Гамбургѣ, къ 1526 г. граціозная Сусанна Мюнхенской Пинакотеки. Болѣе оригинальны все же такія картины, какъ эффектно скомпанованная „Битва Александра“ 1529 г. со множествомъ фигуръ въ Мюнхенѣ и изящное и фантастичное „Рождество Богородицы“ 1530 г. въ Аугсбургѣ, переносящее это событіе въ залитое солнцемъ помѣщеніе въ родѣ церкви, въ вышинѣ котораго кружится хороводъ ангеловъ. Простой небольшой лѣсной пейзажъ Мюнхенской Пинакотеки съ видомъ на озеро и на голубыя горы является первой, истинно пейзажной картиной въ нѣмецкомъ искусствѣ. Въ области гравюры на деревѣ Альтдорферъ въ одномъ большомъ листѣ съ Мадонной является главнымъ мастеромъ цвѣтной деревянной гравюры, примѣняющей печатаніе красками при посредствѣ нѣсколькихъ досокъ, а какъ граверъ на мѣди онъ принадлежитъ къ „меньшимъ мастерамъ“. Слѣдуетъ отмѣтить гравюры съ такими народными типами, какъ барабанщикъ, флейтистъ, знаменщикъ, и десять выполненныхъ офортомъ пейзажей, въ которыхъ онъ снова выступаетъ въ качествѣ піонера самостоятельнаго обособленія этой отрасли.

Самымъ значительнымъ послѣдователемъ Альтдорфера былъ Вольфъ Губеръ изъ Фельдкирха (работалъ между 1510 и 1545 гг.), личность котораго выступила еще яснѣе въ работахъ Фосса и Риггенбаха, чѣмъ въ работѣ Вильгельма Шмидта. Раньше онъ былъ извѣстенъ только по своимъ интимнымъ и вмѣстѣ величественнымъ рисункамъ пейзажей, которые попадаются во всѣхъ главныхъ нѣмецкихъ собраніяхъ, и по нѣкоторымъ гравюрамъ на деревѣ, изъ которыхъ Распятіе съ Христомъ въ страдальческомъ движеніи съ Іоанномъ у Его ногъ и Маріей въ нѣкоторомъ отдаленіи является образцовымъ примѣромъ гармоніи пейзажа и человѣческихъ фигуръ, въ немъ движущихся, съ полнымъ магическихъ

эффектовъ освѣщеніемъ. Съ тѣхъ поръ какъ Шмидтъ призналъ его авторомъ прекраснаго Плача надъ Христомъ въ приходской церкви въ Фельдкирхѣ, стало возможнымъ приписать ему еще нѣкоторыя другія картины, напримѣръ отмѣченную грубоватостью народной жизни установку Креста и полную простора Аллегорію Креста въ Вѣнскомъ придворномъ музеѣ. Михаэль Остендорферъ (ум. въ 1554 г.) болѣе сухъ; Мюнхенская Пинакотека владѣетъ апокалиптической картиной его работы, Шлейсгеймъ — Пригвожденіемъ ко Кресту, Будапештъ—Юдиѳью.

Родственнымъ мастеромъ, умершимъ въ 1538 г. въ Ингольштадтѣ, былъ Мельхіоръ Фезелейнъ (монографія о немъ Георга М. Рихтера), выполнившій въ соотвѣтствіе Битвѣ Александра Альтдорфера двѣ менѣе художественно расчлененныя картины осады въ Мюнхенской Пинакотекѣ. Онъ началъ, повидимому, съ Шейфелина (ср. стр. 148), чтобы въ болѣе позднихъ картинахъ перейти къ Губеру и къ дунайскому стилю. Пейзажная манера Альтдорфера продолжаетъ жить въ гравюрахъ на мѣди Августина Гирсфогеля и Ганса Зебальда Лаутензака (1524—1563), которые оба окончили свои дни въ Вѣнѣ, дунайской столицѣ.

Мюнхенскимъ ученикомъ Бартеля Бегама былъ Людвигъ Рефингеръ, рѣзкій итальянецъ въ своемъ Маркѣ Курціи 1540 г. въ Пинакотекѣ, между 1536 и 1543 г. по Бассерману-Іордану участвовавшій въ качествѣ помощника итальянскихъ мастеровъ въ украшеніи новой резиденціи въ Ландсгутѣ.

Къ юго-востоку отъ Мюнхена картины иннтальской школы, напримѣръ Себастіана Шееля, и пустертальской школы, напримѣръ Андрея Коллера въ Фердинандеумѣ въ Иннсбрукѣ, отличаются мантеньевской пластической выпиской фигуръ и охотой къ эффектамъ освѣщенія горной природы, входящей въ ихъ составъ. Съ другой стороны, какъ въ XV вѣкѣ съ Мульчеромъ (ср. т. II, стр. 653), такъ теперь, съ Гансомъ Малеромъ изъ Ульма, прочной ногой становится швабская школа въ Тиролѣ, какъ увидимъ ниже.

Швабская живопись первой половины XVI вѣка отличается отъ нюренбергской болѣе спокойной плавностью линій, большей мягкостью письма и большей утонченностью красокъ. По характеру она ближе къ итальянской живописи, хотя непосредственныя итальянскія вліянія въ ней не столь замѣтны, какъ въ нюренбергской.

Въ ульмской школѣ Цейтблома мастеромъ переходнаго времени является упомянутый ранѣе Бернгардъ Штригель (1461—1528; ср. т. II, стр. 685), церковные образа котораго великолѣпіемъ сочныхъ красокъ на золотомъ фонѣ въ существенныхъ чертахъ стоятъ еще на почвѣ XV вѣка. До свободы новаго столѣтія Штригель подымался только въ своей портретной живописи. Онъ собственно и былъ придворнымъ портретистомъ Максимиліана. Выразительные портреты императора его работы имѣются въ Вѣнской галлереѣ и Мюнхенской Пинакотекѣ. Къ нѣсколько жесткому еще портрету императорской семьи въ Вѣнѣ примыкаютъ удивительно легко и красочно написанные въ 1517 г. аугсбургскіе семейные портреты Конрада

Релингера въ Мюнхенѣ. Портретъ самого Релингера есть въ то же время одинъ изъ наиболѣе раннихъ портретовъ въ натуральный ростъ (ср. стр. 169).

Съ Бернардомъ Штригелемъ ранѣе смѣшивали Ганса Малера изъ Ульма. Однако, благодаря разысканіямъ Шейблера, Фриммеля, Фридлендера и Глюка послѣдній былъ возвращенъ для исторіи искусства. Онъ работалъ въ Шварцѣ въ Тиролѣ и является родственнымъ Штригелю, но болѣе сухимъ портретистомъ. Отъ него сохранилось около 30 погрудныхъ портретовъ съ годами, начиная съ 1519 (Дрезденъ) по 1529 (Мюнхенъ) годъ.

Самымъ извѣстнымъ ульмскимъ живописцемъ времени расцвѣта XVI столѣтія является Мартинъ Шаффнеръ (около 1480—1540 гг.). Относительно школы, изъ которой онъ вышелъ, мнѣнія раздѣлились. Графъ Пюкклеръ-Лимпургъ, его біографъ, полагаетъ, что въ немъ скрещиваются различныя вліянія, а его учителя видитъ въ нѣкоемъ родственномъ такъ называемому „мастеру изъ Зигмарингена“ Іоргѣ Штоккерѣ изъ Ульма, подписавшемъ вмѣстѣ съ Шаффнеромъ въ 1496 г. „Несеніе Креста“ на одномъ изъ алтарей Зигмарингенскаго собранія. Шаффнеръ во всякомъ случаѣ не былъ самостоятельной величиной, однако то обстоятельство, что онъ изрѣдка заимствовалъ тотъ или другой мотивъ съ гравюръ Дюрера, еще не дѣлаетъ его франконскимъ мастеромъ, скорѣе онъ чисто швабскій мастеръ. Картины его ранняго времени, напримѣръ „Поклоненіе волхвовъ“ въ Германскомъ музеѣ, написаны еще въ духѣ XV столѣтія. Картины „Страстей Господнихъ“ (1515) въ Аугсбургѣ и Шлейсгеймѣ уже мягче, еще свободнѣе и красивѣе по краскамъ его створка алтаря со „Святымъ родомъ“ (1521) въ Ульмскомъ соборѣ. На вершинѣ своего творчества Шаффнеръ стоитъ въ четырехъ большихъ створкахъ (1524) Мюнхенской Пинакотеки съ композиціями Благовѣщенія, Введенія во храмъ, Сошествія Св. Духа на апостоловъ и Успенія, написанными безъ наружнаго или внутренняго оживленія, но пріятными по типамъ, по стильной композиціи и притушеннымъ краскамъ.

Разностороннѣе и пышнѣе, чѣмъ въ Ульмѣ, живопись развивалась въ болѣе богатомъ духовными силами имперскомъ городѣ Аугсбургѣ. Миніатюра и съ ней вмѣстѣ гравюра на деревѣ также были въ большомъ ходу въ богатомъ швабскомъ торговомъ городѣ, зато гравюра на мѣди здѣсь въ противоположность Нюренбергу не привилась. Въ Аугсбургѣ процвѣтали художественныя семьи Бургкмайровъ и Гольбейновъ. Рядомъ съ ними много работали Гумпольдъ Гильтлингеръ (ум. въ 1522 г.) и Ульрихъ Аптъ, (ум. въ 1532 г.), какъ это видно изъ работъ Гаака и Альфр. Шмидта, которымъ возражалъ В. Шмидтъ, но не выработались въ болѣе ясныя художественныя личности. Повидимому, можно считать достовѣрнымъ, что Аптъ является мастеромъ отличнаго Распятія Аугсбургской галлереи, ранѣе приписывавшагося Альтдорферу. Томанъ Бургкмайръ (ум. въ 1523 г.), отъ котораго не сохранилось ни одной достовѣрно принадлежащей ему картины, былъ отцомъ и учителемъ Ганса Бургкмайра старшаго (1473—1531), которому Вольтманъ, Мутеръ и Альфредъ Шмидъ посвятили большія работы. Лучшимъ, что могъ дать Бургк-

майръ, онъ, какъ и Дюреръ, обязанъ школѣ Шонгауэра въ Эльзасѣ и своимъ итальянскимъ путешествіямъ, но прежде всего, какъ и Дюреръ, свойственной ему особенности получать впечатлѣнія, передавать формы и силу красочныхъ сочетаній. Его художественная дѣятельность, за исключеніемъ раннихъ портретовъ, начинается съ „Базилики“ Аугсбургской галлереи. Монахини монастыря св. Екатерины поручили написать въ галлереѣ семь главныхъ церквей Рима, съ посѣщеніемъ которыхъ было связано отпущеніе грѣховъ. Три картины исполнилъ Гансъ Бургкмайръ, двѣ другія старшій Гансъ Гольбейнъ; шестая съ двумя базиликами, принадлежитъ неизвѣстному мастеру. Наиболѣе подробную оцѣнку этихъ картинъ далъ Вейсъ-Либерсдорфъ. Ихъ верхнія поля со стрѣльчатыми арками заняты большей частью сценами Страстей Господнихъ, ниже изображены базилики произвольнаго вида. Кромѣ того заключенныя въ поздне-готическія обрамленія поля этихъ картинъ украшены событіями изъ житій святыхъ. Въ 1501 г. Бургкмайръ написалъ базилику св. Петра, передъ которой возсѣдитъ на тронѣ выразительная фигура первоверховнаго апостола, въ 1502 г. Латеранскую базилику на пейзажномъ фонѣ, замѣчательномъ по настроенію, въ 1504 г. картину съ изображеніемъ базилики Санта Кроче, на боковыхъ поляхъ которой живо разсказано житіе св. Урсулы. Стройныя фигуры съ высокимъ, гладкимъ лбомъ, изогнутыми бровями, рѣзко обозначеннымъ ртомъ очень подходятъ къ лишенному перспективной глубины стилю этихъ картинъ, писанныхъ въ коричневатомъ тонѣ, богато разукрашенныхъ золотомъ. Изображеніе золотыхъ юбилейныхъ воротъ 1500 г. въ соборѣ св. Петра впервые даетъ настоящій ренессансъ на нѣмецкой картинѣ. Ренессансъ и поздняя готика сочетаются еще въ 1507 г. на знаменитой картинѣ Аугсбургской галлереи, которая изображаетъ возсѣдающихъ на небесахъ Іисуса Христа и Дѣву Марію съ вѣнцами на головахъ, кроткіе и задушевные образы. Между 1509 и 1512 гг. слѣдуютъ мадонны Бургкмайра въ Германскомъ и Берлинскомъ музеяхъ, зрѣлыя, свѣжія по краскамъ произведенія, проникнутыя формами ренессанса. Затѣмъ онъ выполнилъ стѣнныя росписи въ различныхъ домахъ Фуггеровъ въ Аугсбургѣ, сохранившіяся лишь въ ничтожныхъ остаткахъ, и только начиная съ 1518 г. снова встрѣчаются станковыя картины его работы. Въ Іоаннѣ на Патмосѣ (1518.) въ Мюнхенѣ (см. рис. на стр. 155) душевное настроеніе прекрасно слито съ настроеніемъ пейзажа.

Драматическое распятіе (1519) Аугсбургской галлереи и великолѣпная Мадонна (1520) провинціальнаго музея въ Ганноверѣ блистаютъ глубокими красками. Тяжелѣе по формамъ кажутся его послѣднія картины масляными красками (1529), напримѣръ „Битва при Каннахъ“, написанная соотвѣтственно „Битвѣ Александра“ работы Альтдорфера въ Аугсбургѣ, и зловѣщій портретъ въ Вѣнѣ, представляющій художника и его жену, отраженныхъ въ зеркалѣ съ мертвыми головами. Рядомъ съ дѣятельностью Бургкмайра въ области живописи шла также его работа и по гравюрѣ на деревѣ, которая показываетъ въ немъ то занимательнаго, то драматическаго разсказчика. „Мадонна у окна“ ранняго времени дышетъ сѣвернымъ интимнымъ настроеніемъ. „Смерть-убійца“ лучшаго времени (1510) является самой драматич-

ной во всемъ рядѣ картинъ смерти, а также одной изъ самыхъ раннихъ гравюръ на деревѣ со свѣтотѣнью, какія знаетъ исторія искусства. Изъ многочисленныхъ гравюръ Бургкмайра на буковомъ деревѣ важнѣйшія принадлежатъ произведеніямъ императора Максимиліана и изданы Шестагомъ, Кмеларцемъ, Лашицеромъ и Фриммелемъ. Для стихотворной хроники „Дорогой даръ“ („Teuredank“) (стр. 148) Бургкмайръ далъ около 12 листовъ, для „Бѣлаго Короля“ („Weisskunig“), романа въ прозѣ, свыше 100, для тріумфальнаго шествія (ср. стр. 148) 67 листовъ, представляющихъ торжественное ликованіе. 177 листовъ предковъ онъ только нарисовалъ. Простыя происшествія онъ передаетъ граціозно и наглядно, а праздники и торжества богато и оживленно. Его стройныя фигуры движутся очень естественно.

„Евангелистъ Іоаннъ на Патмосѣ“. Картина Ганса Бургкмайра въ Мюнхенской Пинакотекѣ. По фотогр. издательства Ф. Брукманъ и К° въ Мюнхенѣ.

Лица его мужчинъ костистыя съ глубоко лежащими глазами, а лица женщинъ и юношей нѣжнѣе и круглѣе. Гансъ Бургкмайръ старшій — мастеръ не особенно глубокій и страстный, но жизнерадостный, свѣжо и правдиво чувствующій и превосходно владѣющій декоративными пріемами, тѣснѣйшимъ образомъ связанъ съ исторіей нѣмецкаго ренессанса.

Между его преемниками его сынъ Гансъ Бургкмайръ младшій (между 1506—1556 гг.) и Леонгардъ Бекъ (1483—1542) были любимыми граверами по дереву. Бекъ нарисовалъ всѣ листы „Австрійскихъ свя-

тыхъ", 76 гравюръ на деревѣ для „Дорогого дара", 125 листовъ для „Бѣлаго Короля" и довольно много для тріумфальнаго шествія. Къ наиболѣе разностороннимъ послѣдователямъ Бургкмайра принадлежатъ два Іёрга Брея, изъ которыхъ отецъ умеръ въ 1536 г., а сынъ въ 1547 г. Опредѣленіемъ ихъ не особенно тонко сдѣланныхъ картинъ и гравюръ занимались Г. А. Шмидъ, В. Шмидтъ, Стяссный, Дёрнгеферъ, Доджсонъ и, въ общемъ трудѣ, Реттингеръ. Извѣстныя картины Бреевъ, напримѣръ, Мадонны 1512 г. въ музеѣ императора Фридриха, 1521 г. у Кауфманна въ Берлинѣ, 1523 г. въ Вѣнскомъ придворномъ музеѣ, органныя створки церкви св. Анны въ Аугсбургѣ, Алтарь св. Урсулы въ Дрезденской галлереѣ и „Битва при Замѣ" въ Аугсбургской галлереѣ принадлежатъ старшему Брею. Изъ работъ младшаго извѣстны только гравюры на деревѣ и миніатюры.

Наконецъ, подъ вліяніемъ Бургкмайра, а также Гольбейна развивался Кристофъ Амбергеръ (около 1500—1561 гг.), придавшій аугсбургской живописи болѣе ясный, итальянскій отпечатокъ второй половины XVI столѣтія. Вольтманъ, а затѣмъ Гааслеръ занялись имъ очень основательно. Въ Венеціи Амбергеръ былъ, повидимому, въ 1520-хъ годахъ. Вліяніе колористовъ Венеціи XVI вѣка сдѣлало его самымъ богатымъ и плавнымъ по краскамъ нѣмецкимъ живописцемъ своего времени. Портретомъ въ ростъ супружеской четы 1525 г. въ Вѣнѣ (прекрасный погрудный портретъ Антона Вельзера 1527 г.), барона Вельзера въ Мюнхенѣ начинаетъ рядъ свободно написанныхъ, разительно схожихъ портретовъ, прелестныхъ по краскамъ, но не глубокихъ по выраженію, которымъ онъ обязанъ своей славой. Наиболѣе зрѣлыми являются портреты императора Карла V и Себастіана Мюнстера въ Берлинѣ, Вильгельма Мерца и Афры Ремъ въ Максиміланеумѣ въ Аугсбургѣ, Іеронима Зульцера и его жены въ Готѣ, Кристофа Баумгартена и Мартина Вейса въ Вѣнѣ. Лучшій алтарь, въ сравненіи съ которымъ его картины въ церкви св. Анны кажутся напыщенными, украшаетъ Аугсбургскій соборъ. При всей мягкости своихъ красокъ, исполненныхъ идеальнаго сіянія, эта трехчастная картина съ Дѣвой Маріей посрединѣ, сохраняетъ еще въ своихъ честныхъ, прямодушныхъ фигурахъ и лицахъ нѣкоторыя черты добраго стараго аугсбургскаго художника.

Главными мастерами семьи живописцевъ Гольбейновъ, процвѣтавшей въ Аугсбургѣ наряду съ Бургкмайрами, были Гансъ Гольбейнъ старшій (ум. въ 1524 г.) и Гансъ Гольбейнъ младшій (1497—1543); братъ старшаго Зигмундъ и братъ младшаго Амвросій также были живописцами. Раньше предполагали, что Гансъ Гольбейнъ старшій родился около 1460 г. Утвержденіе Штедтнера, основанное на архивныхъ данныхъ, но далеко не безспорное, что онъ не могъ родиться ранѣе 1473 г., мы никакъ не можемъ считать опровергнутымъ возраженіями Шмида и Глазера, его новыми біографами. Во всякомъ случаѣ считать годомъ его рожденія 1460 г. было бы слишкомъ рано. У кого онъ учился, куда отправился странствовать, мы не знаемъ, но убѣждены, что нидерландскія и эльзасскія вліянія перекрещиваются съ его швабскими свойствами. Уже въ 1493 г. Гансъ Гольбейнъ

Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

1. Средняя часть картины Ганса Гольбейна старшаго изъ базилики Петра, въ Аугсбургской галлереѣ.

По фотографіи бр. Гёфле въ Аугсбургѣ.

2. Гансъ Гольбейнъ младшій. „Мадонна“ бургомистра Мейера.
Собственность великаго герцога Гессенскаго.

По фотографіи Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

старшій является готовымъ молодымъ мастеромъ въ четырехъ створкахъ удостовѣреннаго Вейнгартеновскаго алтаря Аугсбургскаго собора. „Жертвоприношеніе Іоакима“ и „Рождество Богородицы“ происходятъ подъ натуральнымъ голубымъ небомъ, а „Введеніе во храмъ“ и „Срѣтеніе“ еще подъ золотымъ. Старые типы переданы въ поздне-готическомъ стилѣ, по наружному виду еще принужденно и несвободно, но внутренне съ глубиной и движеніемъ. Живописно использованныя краски приведены къ единству и горятъ полной силой свѣта. Алтарь св. Афры Базельскаго музея (1495) стоитъ еще на той же почвѣ. Небольшая въ поздне-готическомъ стилѣ Мадонна на золотомъ фонѣ Германскаго музея была написана въ 1499 г.; одновременно съ ней явилась и первая „Базилика“ Санта Марія Маджіоре Аугсбургской галлереи, средневѣковая по композиціи и неровно написанная. Нѣсколько позднѣе, повидимому, была написана его вторая, болѣе живописная Мадонна Германскаго музея на золотомъ фонѣ съ радугой и съ надписью, по поводу которой теперь снова возникъ старый вопросъ, различно рѣшаемый Даніелемъ Буркгардтомъ и Альфредомъ Шмидомъ: относится ли она къ Гансу Гольбейну, какъ мы принимаемъ, или къ Зигмунду, тогдашнему его главному помощнику. Глазеръ считаетъ, что этотъ вопросъ еще не выясненъ.

Около 1501 и 1502 гг. мы встрѣчаемъ Ганса Гольбейна старшаго во Франкфуртѣ-на-Майнѣ въ Кайсгеймѣ, гдѣ ему были поручены большіе церковные заказы. Его грубоватыя, но полныя выраженія франкфуртскія картины на деревѣ находятся въ городскомъ музеѣ и въ церкви св. Леонарда во Франкфуртѣ. Кайсгеймскій алтарь съ восемью досками Страстей Христовыхъ и семью другими со сценами изъ жизни Маріи принадлежитъ Мюнхенской Пинакотекѣ. Только четыре картины этой серіи, Срѣтеніе, Обрѣзаніе, Поклоненіе волхвовъ и Успѣніе Богородицы, показываютъ силу кисти мастера и обѣщаютъ дальнѣйшіе успѣхи величественной правдой жизни, выраженной въ его прелестныхъ женскихъ и типичныхъ мужскихъ фигурахъ.

Мастеръ вернулся въ Аугсбургъ въ 1502 г. Преображеніе 1502 г. (Вальтеровскій триптихъ) въ Аугсбургѣ и исполненный минеральными красками алтарь Страстей Господнихъ въ Донауэшингенѣ (1500—1503) обнаруживаютъ сотрудничество менѣе умѣлыхъ товарищескихъ рукъ. Послѣдней собственноручной поздне-готической картиной старшаго Гольбейна, дошедшей до нашего времени, является большая „Базилика“ св. Павла (1508) Аугсбургской галлереи (см. табл. 15, рис. 1), въ которой мы снова узнаемъ автора упомянутыхъ раннихъ картинъ Аугсбургскаго собора, истиннаго живописца, но на болѣе высокой ступени. Какъ талантливо отдѣлилъ онъ Проповѣдь ап. Павла отъ расположеннаго на переднемъ планѣ Усѣкновенія главы апостола фигурой женщины, сидящей на стулѣ спиной къ зрителю. При всей устарѣлости композиціи, какъ свѣжо глядятъ въ новое время огромная свобода въ исполненіи частностей и болѣе утонченное единство въ сочетаніи красокъ!

Переходъ къ самому свободному времени Гольбейна обозначаютъ также его знаменитые рисунки серебрянымъ карандашомъ. Нѣкоторые изъ нихъ, быть можетъ, однако, принадлежатъ его брату Зигмунду Гольбейну. Большинство

находится въ Берлинскомъ и Копенгагенскомъ кабинетахъ эстамповъ, въ Базельскомъ музеѣ и въ Бамбергской библіотекѣ. Это портреты и этюды головъ знаменитыхъ лицъ и простыхъ горожанъ, схваченные и закрѣпленные съ удивительной силой и непосредственностью.

Около 1512 г. Гансъ Гольбейнъ старшій, очевидно, соблазненный Бургкмайромъ, является уже какъ будущій живописецъ ренессанса. Въ четырехъ картинахъ на деревѣ Аугсбургской галлереи, представляющихъ св. Анну съ Богоматерью и Младенцемъ, Распятіе ап. Петра, Чудо св. Ульриха и Усѣкновеніе главы св. Екатерины, рядомъ съ сухой орнаментикой ренессанса верхнихъ частей видно преднамѣренное округленіе формъ. Дальнѣйшіе успѣхи въ этомъ отношеніи показываетъ знаменитый алтарь св. Себастіана 1516 г. въ Мюнхенѣ. Выполненная живописью декорація въ стилѣ ренессанса отличается чистотой и ясностью, фигура нагого Себастіана, хотя и не безупречна въ смыслѣ анатоміи, но моделлирована широко и мягко. Очень жизненно и правдиво написаны нищіе у ногъ благородной фигуры св. Елизаветы на правой боковой картинѣ. Три года спустя послѣ пребыванія мастера

„Тѣло Христово". Картина Ганса Гольбейна младшаго Базельскаго музея. По фотогр. Брауна и К° въ Дорнахѣ и Парижѣ.

въ Эльзасѣ, въ 1517 г., возникъ „Источникъ жизни" Лиссабонскаго дворца. Съ тѣхъ поръ какъ Шейблеръ угадалъ на этой замѣчательной картинѣ надпись Гольбейна старшаго, ее считаютъ за позднее произведеніе мастера, такъ какъ она является дальнѣйшей ступенью развитія алтаря св. Себастіана съ возобновленіемъ нидерландскаго вліянія. И несмотря на вѣскія возраженія Зееманна, приписавшаго ее Гансу Гольбейну младшему, мы настаиваемъ на ея аугсбургскихъ и нидерландскихъ заимствованіяхъ. Благодаря этимъ позднимъ картинамъ Гансъ Гольбейнъ принадлежитъ къ развитію стиля не Цейтблома, а Бургкмайра.

Его сыновья, Амвросій и Гансъ, при чемъ первый былъ старшій, около 1515 г. переѣхали въ Базель, гдѣ стали помощниками извѣстнаго эльзасскаго живописца Ганса Гербстера. Амвросій вступилъ въ цехъ въ 1517 г., въ 1518 г. получилъ право гражданства въ Базелѣ, а Гансъ Гольбейнъ младшій только въ 1519 г. сталъ мастеромъ, а въ 1520 г. гражданиномъ.

Амвросій Гольбейнъ получилъ работу впервые отъ базельскихъ книготорговцевъ какъ рисовальщикъ для гравюръ на деревѣ. Выдѣленіемъ его книжныхъ иллюстрацій отъ таковыхъ его брата занялся вслѣдъ за Вольтманомъ Альфредъ Шмидъ, а Эдуардъ Гисъ еще въ 1903 г. старательно собралъ его портреты масляными красками, раньше приписанные его отцу или его знаменитому брату. Судя по подписи погруднаго портрета юноши подъ роскошной

аркой въ стилѣ ренессанса въ Эрмитажѣ въ Петербургѣ, нѣкоторые портреты Базельскаго музея, напримѣръ Ганса Гербстера, и прекрасный портретъ молодого человѣка 1515 г. въ Дармштадтской галлереѣ, должны принадлежать ему. Амвросій, упоминаемый въ послѣдній разъ въ 1518 г., является во всѣхъ этихъ произведеніяхъ старательнымъ швабскимъ мастеромъ безъ проникающей силы своего брата.

Настоящимъ великимъ мастеромъ швабской школы XVI столѣтія, а также однимъ изъ величайшихъ художниковъ всѣхъ временъ и народовъ былъ Гансъ Гольбейнъ младшій (съ 1497 до 1543 г.), старыя біографіи котораго, написанныя Вельтманомъ, Ворнумомъ и Мантцемъ, еще не превзойдены. Въ болѣе раннихъ изслѣдованіяхъ о Гольбейнѣ вмѣстѣ съ Вольтманомъ принимали участіе Гисъ, Фегелинъ, Цанъ и В. Шмидтъ; новѣйшія изслѣдованія о Гольбейнѣ принадлежатъ главнымъ образомъ А. Шмидту и П. Ганцу. Искусство Гольбейна такое же нѣмецкое, какъ и Дюрера. Если, однако, Дюреръ и Гольбейнъ кажутся почти противоположностями, то это объясняется не только различіемъ ихъ темпераментовъ, не только старымъ различіемъ между нюренбергскимъ и аугсбургскимъ искусствомъ (ср. стр. 153), но и разницей во времени.

Дѣйствительно, Гольбейнъ всосалъ уже съ молокомъ матери тотъ болѣе совершенный языкъ формъ, знаніе перспективы и пониманіе ренессанса, которыхъ Дюреръ добивался всю жизнь. Формы ренессанса были распространены въ Германіи въ столь многочисленныхъ образцахъ, что едва ли еще была нужда въ путешествіи въ Италію, чтобы познакомиться съ ними, по крайней мѣрѣ въ нѣмецкой переработкѣ, въ которой ихъ тонко примѣнялъ и Гольбейнъ. До 1515 г. Гольбейнъ работалъ въ своемъ родномъ городѣ Аугсбургѣ, затѣмъ до 1517 г. въ Базелѣ, до 1519 г. въ Люцернѣ, до 1526 г. снова въ Базелѣ, до 1828 г. въ Лондонѣ. Въ 1528—1532 гг. онъ еще разъ былъ въ Базелѣ, а съ 1532 до 1543 г. снова въ Лондонѣ, гдѣ пользовался большимъ почетомъ, какъ придворный живописецъ Генриха VIII. Если онъ посѣтилъ Италію, на что недавно съ вѣроятностью указали Даніэль Буркгардтъ и Пауль Ганцъ, то только между 1517 и 1519 гг. изъ Люцерна. Онъ несомнѣнно не проникъ дальше верхней Италіи. Онъ воспринялъ и подвергъ дальнѣйшей переработкѣ только архитектурные фоны верхне-итальянской живописи.

Конечно, у Гольбейна не было глубины духа Дюрера. Но онъ обладалъ даромъ въ высшей степени острой наблюдательности, сдѣлавшимъ его величайшимъ портретистомъ и великимъ сатирикомъ; у него была необычайно легкая декоративная фантазія, сдѣлавшая его величайшимъ нѣмецкимъ стѣннымъ живописцемъ и крупнымъ мастеромъ въ области художественныхъ производствъ, а безмятежная полнота сердечной теплоты сказалась особенно въ его мастерскихъ станковыхъ картинахъ. Его усовершенствованная живописная техника передаетъ красочный рельефъ при посредствѣ натуральныхъ тоновъ, безъ особаго измѣненія ихъ при освѣщеніи. Сохранившихся рисунковъ, гравюръ на деревѣ и на металлѣ для украшенія книгъ было бы уже достаточно, чтобы обезпечить ему безсмертіе.

Свѣжими юношескими работами Гольбейна являются Несеніе Креста 1515 г. въ Карлсруэ, приписанное ему Любке, и юношески задорные рисунки обрамленій для одного экземпляра „Похвалы глупости“ Эразма (1515) въ Базельскомъ музеѣ; тамъ же находятся живые портреты бургомистра Мейера и его жены (1516) на фонѣ голубого неба, вставленные въ золоченыя рамы во вкусѣ ренессанса, и грубо натуральныя погрудныя изображенія нагихъ Адама и Евы (1517), высокіе лбы которыхъ долгое время оставались типичными для библейскихъ фигуръ Гольбейна.

Въ Люцернѣ Гольбейнъ послѣ 1517 г. украсилъ стѣнописью домъ Гертенштейна изъ Шультейса, изданною Либенау по старымъ копіямъ. На наружныхъ стѣнахъ, расчлененныхъ живописно (а не рельефно) былъ изображенъ тріумфъ Цезаря, а внутри находились христіанскія изображенія и народныя картины, въ родѣ „Источника юности“. Возвратившись въ Базель, мастеръ развернулъ въ полнотѣ свою юношескую силу (1519—1526) сначала въ портретахъ. Таковы выразительный погрудный портретъ въ профиль Бонифація Амербаха (1519) Базельскаго музея, три подобнымъ же образомъ написанныхъ портрета Эразма (1523 г.) въ Лонгфордъ-Кэстлѣ, въ Луврѣ и въ Базельскомъ музеѣ и двухъ живописныхъ, тепло лессированныхъ портрета куртизанки, носившей прозвище „Коринѳской Лаисы“ (1526) того же собранія. Нѣкоторыя религіозныя станковыя картины этого времени также показываютъ замѣтное движеніе впередъ. Патетической передачей обычныхъ композицій и величавой широтой формъ превосходятъ всѣ прежнія работы Гольбейна восемь картинъ Страстей Христовыхъ въ Базелѣ, нижней доской для которыхъ вѣроятно служило знаменитое, поразительное по вѣрной передачѣ смерти и потрясающе написанное Тѣло Христово, лежащее навзничь (1524). Тѣло Христово, съ открытымъ ртомъ и откинувшимися назадъ волосами, лежащее на спинѣ, является положительнымъ чудомъ натуралистической передачи мертваго тѣла (см. рис. на стр. 158). Еще болѣе зрѣлыми являются большія мадонны Гольбейна: проникнутая спокойнымъ, истинно человѣческимъ чувствомъ, картина (1522) Золотурнскаго музея представляетъ Богоматерь между святыми Урсомъ и Георгіемъ, и извѣстная Мадонна бургомистра Мейера (1525) въ Дармштадтѣ (см. табл. 15, рис. 2), оригиналомъ которой до изслѣдованій Цана, Вольтмана, Байерсдорфера и автора этой книги считалась прекрасная, слегка измѣненная копія Дрезденской галлереи. Оставшійся въ католичествѣ бургомистръ поручилъ написать себя и своихъ домашнихъ на колѣняхъ у ногъ стоящей въ нишѣ стиля ренессанса, ласково глядящей внизъ, увѣнчанной короной Дѣвы Маріи, которая нѣжно прижимаетъ къ себѣ голаго младенчика. Мадонна является первымъ изображеніемъ нѣжной бѣлокурой нѣмецкой матери. Шесть членовъ семьи являются портретными фигурами поразительной силы и правды и внутренно одухотворены интимнымъ религіознымъ чувствомъ. Поразительна плавность простой лѣпки головъ и рукъ, осязательная матеріальность передачи ковра и платьевъ, а также связь самой непосредственной жизненной правды съ дыханіемъ божественнаго мира и покоя, проникающихъ картину.

Отъ одновременной дѣятельности Гольбейна, въ качествѣ базельскаго жи-

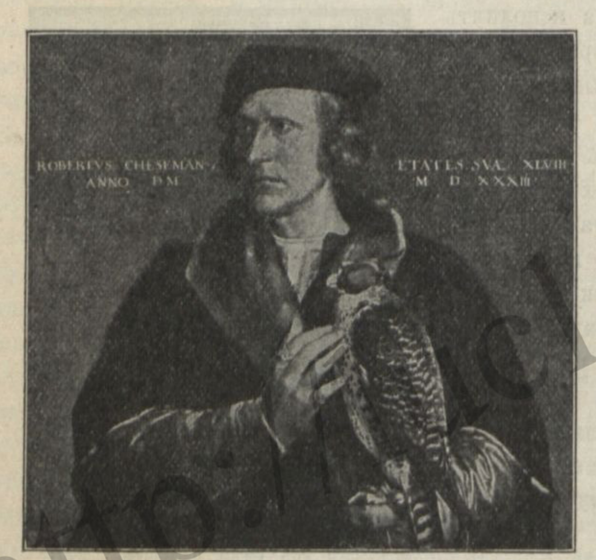
вописца фасадовъ сохранились только проекты, напримѣръ, музейная копія съ оригинальнаго проекта „Дома танцевъ“, на которомъ къ живописнымъ галлереямъ и ложамъ добавленъ фризъ съ лихимъ крестьянскимъ танцемъ. Но наиболѣе важныя стѣнныя росписи Гольбейна украшали новую большую залу совѣта въ Базелѣ. Кромѣ нѣсколькихъ плохой сохранности остатковъ росписи до насъ дошли нѣкоторые оригинальные проекты и копіи въ тамошнемъ музеѣ. Шмидъ однако сумѣлъ все наглядно возстановить. Большая часть картинъ, послужившихъ для украшенія стѣнъ (1521—1522). принадлежитъ времени до отъѣзда Гольбейна въ Англію. Безразличные прообразы древняго міра были расположены среди красивыхъ галлерей и площадей съ видами на обширныя дали. Листовое золото придавало околичностямъ настоящій блескъ золота. Одновременныя „пробы“ Гольбейна исполнять картины на стеклѣ для домовъ горожанъ (ср. стр. 139) описалъ Ганцъ. Старые стильные ковровые фоны оконныхъ стеколъ постепенно превратились въ пейзажи. Гербы стали все болѣе помѣщать между ландскнехтами, держащими щиты. Гольбейнъ, однако, умѣлъ дѣлать старому плоскому стилю по крайней мѣрѣ кажущіяся уступки. Базельскій музей и Берлинскій кабинетъ эстамповъ владѣютъ лучшими проектами Гольбейна этого рода.

„Купецъ“. Гравюра Ганса Гольбейна младшаго изъ серіи образовъ „Смерти“. По оригиналу Корол. кабинета эстамповъ въ Дрезденѣ.

Необыкновенно богата была также въ этотъ періодъ дѣятельность Гольбейна въ области гравюры на деревѣ и на металлѣ для базельскаго книгопечатанія. Между 1523 и 1526 гг. Гансъ Лютцельбургеръ, основатель „изящной гравюры“, выгравировалъ на деревѣ рисунки Гольбейна къ Ветхому Завѣту, которые наглядно и свободно воспроизводятъ извѣстныя событія при возможно меньшемъ числѣ фигуръ, а также знаменитыя картины „Смерти“, принадлежащія къ самымъ захватывающимъ созданіямъ нѣмецкой гравюры на деревѣ. Законченныя другимъ мастеромъ, обѣ серіи были выпущены въ свѣтъ лищь послѣ смерти Лютцельбургера въ 1538 г. Сорокъ картинъ „Смерти“, обозначаемыхъ неправильнымъ названіемъ „Танца смерти“ (ср. т. II, стр. 593), представляютъ всевозможныя положенія, при которыхъ представители всякихъ сословій поражаются смертью. Сюда вложена бездна сатирическаго юмора. Каждый листъ производитъ впечатлѣніе особой драмы. Языкъ формъ этихъ гравюръ на деревѣ явно становится уже болѣе общимъ. Въ свою первую англійскую эпоху (1526—1528) Гольбейнъ писалъ почти исключительно портреты. Уже многочисленные, слегка пройденные красками, портретные рисунки мѣломъ или углемъ, изъ которыхъ 87 находятся въ Виндзорѣ, показываютъ удивительную увѣренность его глаза и руки. Изъ множества портретовъ масляными красками, выполненныхъ въ это время Гольбейномъ, за утратой большого се-

мейнаго портрета Томаса Мора, слѣдуетъ особенно указать на портреты сэра Генри Гильдфорда въ Виндзорѣ и архіепископа Кентерберійскаго въ Ламбертъ-Гоузѣ, написанные съ утонченнымъ художественнымъ чувствомъ и отличающіеся всѣмъ очарованіемъ его солидной и вмѣстѣ нѣжной живописи, а затѣмъ на портреты, астронома Кретцера въ Мюнхенѣ, человѣка со свиткомъ въ Мадридѣ, и талантливый двойной портретъ Томаса Годсальве съ сыномъ въ Дрезденѣ.

Во время своего третьяго пребыванія въ Базелѣ (1528—1532) Гольбейнъ написалъ въ той же манерѣ портретъ своихъ домашнихъ Базельскаго музея, а затѣмъ достигъ славы величайшаго нѣмецкаго стѣнного живописца, закончивши украшеніе стѣнъ залы совѣта двумя огромными, сохранившимися въ оригинальныхъ эскизахъ композиціями „Гнѣвъ Ровоама“ и „Саулъ передъ Самуиломъ“. Величавая замкнутая композиція соединяется въ нихъ съ самостоятельной манерой представленія отдѣльныхъ фигуръ.



Портретъ сокольничаго Чизмена кисти Ганса Гольбейна младшаго въ Гаагскомъ музеѣ. По фотогр. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

Въ свой послѣдній лондонскій періодъ (1532—1545) Гольбейнъ выполнилъ на „Стальномъ Дворѣ“, нѣмецкой биржѣ въ Лондонѣ, двѣ знаменитыя, къ сожалѣнію погибшія, фрески съ изображеніемъ Богатства и Бѣдности, и въ то же время развился въ сильнѣйшаго портретиста по сю сторону Альпъ. Его лѣпка и колоритъ становились все увѣреннѣе, проще и правдивѣе, все поразительнѣе становилась неподкупная художественная правдивость, съ которой онъ передавалъ весь высшій свѣтъ Лондона. Болѣе теплымъ личнымъ чувствомъ отличаются портреты Дерика Борна въ Виндзорѣ и сокольничьяго Чизмена въ Гаагѣ. Большинство изображенныхъ лицъ выражаютъ присущій имъ характеръ поразительно свободно, совершенно какъ бы не заботясь объ окружающемъ.

Своими портретными миніатюрами, напримѣръ Генриха VIII въ Альторнѣ и Катерины Говардъ въ Виндзорѣ, Гольбейнъ оказалъ значительное содѣйствіе развитію этой новой художественной отрасли, сохранившей названіе старыхъ книжныхъ портретовъ. Рядомъ съ величайшими итальянскими портретистами, но какъ нѣмецъ по манерѣ, онъ сталъ благодаря большой портретной группѣ Генриха VIII съ Джэнъ Сеймуръ и его родителями, къ сожалѣнію сгорѣвшей вмѣстѣ съ дворцомъ въ Уайтголлѣ. Своей картиной врученія патента короля Генриха VIII гильдіи хирурговъ, хотя и законченной болѣе слабыми его учениками и хранящейся въ Барберсъ-Голлѣ въ Лондонѣ, онъ указалъ новый путь

для изображенія тѣхъ сѣверныхъ гильдій, которыя предпочли нидерландцы XVII столѣтія. Какъ двойные портреты въ натуральный ростъ, общеизвѣстны отлично написанные „Два посланника“ Лондонской національной галлереи. Наиболѣе замѣчательны портреты послѣдняго времени творчества Гольбейна изъ цикла упомянутаго уже „Стального Двора“ со сложной бытовой обстановкой,

Портретъ Георга Гиссе кисти Ганса Гольбейна младшаго въ музеѣ короля Фридриха въ Берлинѣ. По фотогр. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

напримѣръ, портреты какого-то золотыхъ дѣлъ мастера въ Виндзорѣ и Георга Гиссе въ Берлинѣ (см. рис.), а изъ придворныхъ — портреты Джэнъ Сеймуръ въ Вѣнѣ, Анны Клеве въ Луврѣ, герцога Норфолька въ Виндзорѣ, сера Ричарда Соутвелля въ Уффиціяхъ и сера Чарльза Моретта въ Дрезденѣ. Въ послѣдней картинѣ поразительно выступаетъ самая поздняя манера Гольбейна, холодная ясность его старательно слитыхъ тѣльныхъ тоновъ безъ тѣней, широко и свободно проложенные тоны одеждъ, простая, „лапидарная“ передача сложной личности.

Связующей нитью всѣхъ разнообразныхъ произведеній Гольбейна, начиная

съ его восхитительныхъ проектовъ для художественной промышленности, кончая самыми сильными его портретами и лучшими фресками, служитъ одинаковая, безпощадная острота наблюденія и техническаго совершенства. Великая художественная личность Гольбейна уходитъ на задній планъ во всѣхъ его произведеніяхъ, и потому онѣ такъ же понятны сами по себѣ, какъ и произведенія природы.

Наряду съ Гольбейномъ въ нѣмецкой Швейцаріи, о живописи которой XVII вѣка далъ понятіе Гендке, процвѣталъ рядъ менѣе значительныхъ мастеровъ, въ произведеніяхъ которыхъ мы послѣдовательно встрѣчаемся со слѣдами Шонгауэра, Дюрера и Гольбейна. Значительнѣе всего развиваются теперь фасадная живопись, живопись на стеклѣ (ср. стр. 139) и рѣзьба на буковомъ деревѣ; содержаніемъ ихъ являются прежде всего и выступаютъ на первый планъ сцены изъ жизни ландскнехтовъ и бродячей бѣдноты.

Въ Базелѣ послѣ Ганса Гербстера (приблизительно 1470—1550 гг.), принадлежавшаго вѣроятно къ школѣ Шонгауэра, выдѣляется Урсъ Графъ изъ Золотурна (около 1485—1530 гг.), выработавшійся въ плодовитаго рисовальщика для гравюръ на деревѣ и для оконныхъ стеколъ Шонгауэра и Дюрера. Уже его бойко и увѣренно сдѣланные рисунки Базельскаго собранія показываютъ, что онъ вращался въ кругахъ военной жизни и среди разгульныхъ женщинъ, которыхъ онъ и изображалъ съ несравненной свѣжестью и правдоподобіемъ. Николай Мануэль изъ Берна, прозванный Дейчемъ (1484—1530 гг.), изображалъ подобные сюжеты съ большимъ нравственнымъ благородствомъ. Художникъ, поэтъ, военный и государственный человѣкъ, онъ былъ по существу живописцемъ. Его самое извѣстное произведеніе „Танецъ Смерти“ (1517—1521) — фреска въ саду монастыря доминиканцевъ въ Бернѣ. Въ своихъ окнахъ съ гербами въ залѣ базельской ратуши онъ является живописцемъ по стеклу, обладающимъ большой силой красокъ. Изъ картинъ, писанныхъ масляными красками, небольшое Усѣкновеніе главы Іоанна Крестителя привлекаетъ своимъ настроеніемъ сильнаго по краскамъ пейзажа, а его собственный портретъ въ Бернѣ тонкимъ оживленіемъ. Наиболѣе характерныя стороны его показываютъ также сохранившіеся въ различныхъ собраніяхъ рисунки изъ жизни ландскнехтовъ, часто на цвѣтномъ фонѣ и пройденные бѣлилами, языкъ формъ которыхъ при грубоватомъ, нѣсколько поверхностномъ наблюденіи иногда приближается къ манерѣ Гольбейна.

Главный цюрихскій мастеръ этого времени, Гансъ Лей (около 1470—1531 гг.), благодаря изслѣдованіямъ Даніэля Буркгардта и Гендке, является однимъ изъ самыхъ важныхъ швейцарскихъ живописцевъ прелестныхъ пейзажныхъ фоновъ. Цюрихскій и Базельскій музеи хранятъ картины его работы христіанскаго и миѳологическаго содержанія съ альпійскими, полными настроенія пейзажами. Его портреты суше. Однако, портреты его младшаго земляка Ганса Аспера (1499—1571) и базельца Ганса Клаубера (1535—1578), жившихъ во второй половинѣ столѣтія, превратили стиль Гольбейна, правда, не въ академически-итальянскій, но въ мелкій ремесленно-мѣщанскій.

Изъ Базеля, внизъ по Рейну, въ Майнцской области, откуда вышелъ и

Мемлингъ (ср. т. II, стр. 569), мы встрѣчаемъ великаго Маттіаса Грюневальда (ум. около 1530 г.), который рядомъ съ Дюреромъ и Гольбейномъ проводилъ новое, своеобразное направленіе живописи, нѣжную, тающую свѣтотѣнь внутренняго душевнаго зрѣнія, страстную, порожденную религіозной мечтой живопись настроенія, мечтательное, питаемое небесными видѣніями фантастическое искусство. Уже Зандрартъ, нѣмецкій историкъ искусства XVII вѣка, называлъ

„Мадонна съ младенцемъ“ Маттіаса Грюневальда въ Кольмарскомъ музеѣ. По фотогр. Брауна и К° въ Дорнахѣ и Парижѣ.

его „высоко поднявшимся, достойнымъ изумленія мастеромъ“ и „нѣмецкимъ Корреджіо“. Грюневальдъ возвращенъ нѣмецкому искусству лишь благодаря Вельтману, Эйзенману, Г. А. Шмиду и Риффелю. Съ ними не всегда убѣдительно полемизируетъ Бокъ, также основательно изучившій мастера. Шмидъ и Фридлендеръ, однако, наиболѣе надежные руководители въ его творчествѣ. Не выяснено вполнѣ, изъ какой художественной среды вышелъ Грюневальдъ. Вѣроятнѣе всего предположеніе Шмида, что онъ родился лишь около 1485 г., а въ 1501 г. былъ ученикомъ Ганса Гольбейна старшаго во Франкфуртѣ. Затѣмъ, подъ вліяніемъ богатой верхне- и средне-рейнской живописи XV вѣка (ср. т. II, стр. 630—641), онъ быстро развился въ самостоятельнаго, единственнаго въ своемъ родѣ мастера.

Вмѣстѣ съ Брауне можно указать на его „Осмѣяніе Христа" 1503 г. Мюнхенскаго университетскаго собранія, какъ на самое раннее сохранившееся произведеніе, въ которомъ видна уже оригинальность его развитія. Небольшое трогательно мечтательное Распятіе Базельскаго музея также относится къ раннему времени Грюневальда (около 1505 г.). Къ 1509 г. относятся два достовѣрныхъ складня городского музея во Франкфуртѣ, съ выразительными фигурами святыхъ, написанныхъ въ видѣ статуй изъ сѣраго камня, затѣмъ послѣдовалъ уже ранѣе начатый алтарь св. Антонія (т. II, стр. 626) Кольмарскаго музея съ подписью, его главное произведеніе, состоящее изъ трехъ паръ створокъ Кольмарскаго музея, описанныхъ Баумгартеномъ, Флераномъ и особенно ярко очерченныхъ Бокомъ. Взятыя въ живомъ движеніи, рѣзко озаренныя падающимъ верхнимъ свѣтомъ, похожія на статуи фигуры святыхъ Антонія и Себастіана изображены на неподвижныхъ створкахъ. Съ безудержной фантастикой представлены Искушеніе св. Антонія и посѣщеніе имъ пустынника Павла на внутреннихъ сторонахъ среднихъ створокъ; на наружныхъ сторонахъ изображено почитаніе нѣжно склоняющейся надъ своимъ младенцемъ, сидящей у небесныхъ вратъ среди проникнутаго настроеніемъ пейзажа Богоматери безконечными сонмами слетающихъ, играющихъ на инструментахъ и ликующихъ ангеловъ въ цвѣтистомъ небесномъ свѣтѣ, передающемъ впечатлѣніе глубины пространства. Много движенія и свѣта въ Благовѣщеніи, нѣжнымъ видѣніемъ изображено Воскресеніе на внутреннихъ сторонахъ боковыхъ створокъ, а на наружныхъ находится Распятіе съ предстоящими, захватывающее своимъ драматизмомъ и издѣвающееся надъ всякой пластичностью рисунка, но непревзойденное въ своей живописной пластикѣ. Широкій, зрѣлый языкъ формъ этихъ картинъ кое-гдѣ реаленъ до отвращенія, ихъ живописные пріемы, передающіе даже волосы на головѣ и въ бородѣ мягкими массами, легки и плавны, а сочные мѣстные тоны всюду прорѣзаны и выдвинуты сильнымъ освѣщеніемъ.

Послѣ 1517 г. Грюневальдъ написалъ алтарь для Ашаффенбурга. По Шмиду къ нему относится недавно открытое и хорошо изученное Конрадомъ Ланге прелестное по живописи изображеніе Мадонны приходской церкви въ Штуппахѣ и створка, представляющая „Основаніе базилики Санта Марія Маджоре" въ частномъ владѣніи во Фрейбургѣ. Около 1522 г. явилось патетическое до искривленности, небрежное по рисунку, но сильное по живописи, широко и мягко написанное Распятіе художественной галлереи въ Карлсруэ. Къ послѣднимъ произведеніямъ его, исполненнымъ для курфюрста Альбрехта Бранденбургскаго въ Галле, относится большая средняя картина алтаря св. Маврикія (въ Мюнхенѣ), представляющая обращеніе святого мавра въ мощной рельефной композиціи, осіянной свѣтомъ его живописной кисти. Алтарный образъ съ потрясающимъ „Плачемъ надъ Христомъ" въ Ашаффенбургской монастырской церкви также принадлежитъ къ его послѣднимъ работамъ. Достаточно небольшого числа достовѣрныхъ произведеній этого замѣчательнаго мастера, чтобы дать совершенно ясное представленіе о его сильной художественной индивидуальности.

Старше Грюневальда былъ Гансъ Бальдунгъ, прозванный Гриномъ

(приблизительно 1475—1545 гг.) и достигшій въ Страссбургѣ званія ратмана, несмотря на свое швабское происхожденіе. Кромѣ Эйзенмана и Вольтмана о немъ писали Терей и Стяссный. Онъ воспитался на Дюрерѣ, и это сказывается на немъ менѣе, чѣмъ болѣе рѣшительное и болѣе позднее вліяніе Грюневальда. Его рисунокъ величаво мощный, однако, не такъ содержателенъ, какъ у Дюрера, и строже, чѣмъ у Грюневальда. Въ его колоритѣ часто сверкаетъ яркая зеленъ, отъ которой онъ повидимому и получилъ свое прозвище. Его фантазія витаетъ среди смертей и шабаша вѣдьмъ, но онъ умѣетъ также сообщать религіознымъ сюжетамъ сильную жизнь и возрастающій, хотя нѣсколько поверхностный паѳосъ. Въ рисункѣ и въ гравюрѣ на деревѣ онъ довелъ до большого совершенства технику свѣтотѣни, примѣняя на цвѣтныхъ фонахъ бѣлые блики, или оставляя бѣлыя мѣста. Между его гравюрами на деревѣ свѣтотѣнью „Шабашъ вѣдьмъ“ и „Распятый Христосъ“ при всей противоположности впечатлѣній обнаруживаютъ одинаковое умѣніе владѣть человѣческими формами и одинаковую, нѣсколько театральную страстность движенія. Его 276 рисунковъ, изданные Тереемъ, представляютъ въ однородныхъ строгихъ и сложныхъ формахъ и съ одинаковымъ, не всегда естественнымъ подъемомъ чувства, такіе противоположные сюжеты, какъ Мадонна на зеленомъ фонѣ и кентавръ съ амуромъ въ Базелѣ, распятый Христосъ 1524 г. и Женщина и Смерть, въ Берлинѣ, Христосъ въ облакахъ и три листа шабаша вѣдьмъ въ Альбертинѣ. Какъ Бальдунгъ писалъ масляными красками въ полномъ обладаніи юношескими силами, показываетъ его нѣсколько сухое по формамъ, но свѣжее по краскамъ „Поклоненіе волхвовъ“ въ Берлинскомъ музеѣ. Лучшимъ его церковнымъ произведеніемъ, которому Баумгартенъ посвятилъ небольшую книгу, является главный алтарь (1512—1516), съ Вѣнчаніемъ Богородицы въ средней части, написаннымъ въ нѣсколько сухомъ, но фантастическомъ свѣтѣ. Изъ его „Распятій“ Берлинскаго и Базельскаго музеевъ первое отражаетъ, повидимому, еще вліяніе Дюрера, а второе Грюневальда. Вполнѣ самимъ собой онъ является лишь въ Мученіи св. Доротеи Пражскаго Рудольфинума (1520) и Успеніи Богородицы въ Санта Марія въ Капитоліи въ Кёльнѣ. Его аллегоріи, двѣ картины въ Базелѣ, представляющія „смерть въ видѣ убійцы“, и „Небесная и земная любовь“ Штедельскаго музея, двѣ картины Мадридскаго музея, опредѣленныя Гаркомъ, затѣмъ замѣчательная картина „Семь жизненныхъ ступеней“ у д-ра Гарка въ Зейслицѣ, показываютъ его вполнѣ въ своей сферѣ. Отдѣльные портреты Бальдунга, однако, напримѣръ въ Карлсруэ и въ Мюнхенѣ, обнаруживаютъ недостатокъ внутренней жизни, которымъ мастеръ иногда страдаетъ.

Наконецъ, эльзасскихъ художниковъ, слѣдовавшихъ непосредственно за Бальдунгомъ, мы должны предоставить обозрѣніямъ въ спеціальныхъ работахъ. Таковы: Іоганнъ Вехтлинъ, по преимуществу гравировавшій свѣтотѣнью на деревѣ, Францъ Брунъ, также граверъ изъ числа малыхъ мастеровъ и Гансъ Вейдицъ, признанный Ретингеромъ за „мастера Петрарки“.

Обширная область къ сѣверу по теченію Майна не можетъ противопоставить созданіямъ южно-нѣмецкой живописи никакихъ равноцѣнныхъ произ-

веденій. На востокѣ сѣверной Германіи былъ славенъ Лука Кранахъ, переселившійся изъ Франконіи мастеръ со своими сыновьями и учениками. Въ средней части сѣверной Германіи, въ Вестфаліи, сильнѣе всего обозначилось вліяніе Дюрера. На сѣверозападѣ, именно на нижнемъ Рейнѣ, нидерландское вліяніе оставалось преобладающимъ.

„Отдыхъ на пути въ Египетъ“. Картина Луки Кранаха старшаго въ музеѣ короля Фридриха въ Берлинѣ. По фотогр. Ф. и О. Брокмана въ Дрезденѣ.

Въ саксонскихъ земляхъ до Кранаховъ и одновременно съ ними въ Виттенбергѣ, ихъ главномъ мѣстопребываніи, не было недостатка въ художникахъ, снабжавшихъ эту обширную область изрядными, но все же ремесленными церковными образами изъ иныхъ городовъ, именно Лейпцига и Альтенбурга, и за оцѣнкой ихъ мы отсылаемъ къ труду Флексига (ср. стр. 137). При дворѣ Фридриха Мудраго въ Виттенбергѣ играли роль различные пріѣзжіе художники. Его придворнымъ живописцемъ, начиная съ 1504 г., былъ Лука Кранахъ старшій (1472—1553) изъ Кронаха въ верхней Франконіи, выработавшійся въ своеобразнаго, хотя и неровной силы мастера, очевидно больше подъ вліяніемъ дунайской школы, чѣмъ нюренбергской. Молодымъ еще онъ появляется въ Мюнхенѣ и Вѣнѣ. Въ Виттенбергъ, гдѣ на него оказалъ вліяніе Барбари (ср. т. II, стр. 837), онъ пріѣхалъ уже готовымъ мастеромъ. Имѣя при-

дворную должность, онъ неоднократно получалъ здѣсь званіе ратмана, даже бургомистра, и, примыкая къ Лютеру и его сподвижникамъ, игралъ выдающуюся роль въ духовной жизни сѣверно-нѣмецкаго столичнаго и университетскаго города. Многочисленныя произведенія, на которыхъ онъ ставилъ свой гербъ, крылатую змѣю, или давалъ подписывать сыновьямъ или другимъ ученикамъ, необыкновенно неровны по достоинству. Способъ различать ихъ установилъ Х. Шухардтъ, а къ нему примкнули Шейблеръ и авторъ этой книги. Въ новѣйшее время Кранахомъ занимались Флексигъ, Гедвига Михаэльсонъ, Фридлэндеръ и Риффель. Только болѣе раннія собственноручныя произведенія Кранаха оправдываютъ расточавшіяся ему современниками похвалы. Позднѣйшія произведенія страдали отъ ремесленности его мастерской. Поразительна быстрая перемѣна стиля въ самыхъ раннихъ извѣстныхъ его произведеніяхъ. Драматическое Распятіе въ Шлейсгеймѣ (1503), къ которому близко стоитъ, но не предшествуетъ открытое Дёрнгёферомъ Распятіе въ Шоттенштифтѣ въ Вѣнѣ и портретъ вѣнскаго канцлера Рейса въ Германскомъ музеѣ (1503), произведенія, приписанныя ему такими знатоками, какъ Фридлендеръ, Шмидъ, Флексигъ и Доджсонъ, стоятъ совершенно на иной почвѣ, чѣмъ прекрасный, съ подписью его, богатый по формамъ и сочный по краскамъ „Отдыхъ во время бѣгства“ 1504 г. Берлинскаго музея. Роскошный пейзажъ удивительно поэтично гармонируетъ съ отдыхомъ святого семейства, окруженнаго играющими ангелами. Снова на другой почвѣ стоитъ Мученіе св. Екатерины 1506 г. Дрезденской галлереи, болѣе ровное по рисунку, тоньше написанное и болѣе холодное по краскамъ, створкой котораго владѣетъ собраніе Шпека въ Лютцшенѣ; вновь на иной почвѣ стоитъ алтарь св. Анны, данный по обѣщанію церкви Дѣвы Маріи въ Торгау Фридрихомъ Мудрымъ и братомъ его Іоанномъ Постояннымъ (1505—1509), недавно распознанный Рифелемъ въ алтарѣ, пріобрѣтенномъ Штедельскимъ институтомъ, украшенный уже въ духѣ ренессанса, съ изображеніемъ „Святого рода“ и жертвователей. Вмѣстѣ съ тѣмъ отличная стоящая Венера 1509 г. въ Петербургѣ имѣетъ еще лицо съ удлиненнымъ оваломъ, какъ у берлинской Маріи, съ ея полными щеками и узкимъ, высокимъ лбомъ. Выразителенъ и индивидуаленъ погрудный портретъ Христофа Шейрля того же года у барона фонъ-Шейрля въ Нюренбергѣ. Затѣмъ слѣдуетъ величественный и полный жизни алтарь Маріи съ изображеніями жертвователей на створкахъ въ Верлицѣ и Мадонна Бреславльскаго собора съ идиллическимъ настроеніемъ пейзажа, въ общемъ, однакоже, съ тѣми же типами; въ 1514 г. возникли великолѣпные портреты Генриха Благочестиваго и его супруги Дрезденской галлереи, почти самые ранніе единоличные портреты въ ростъ, доселѣ извѣстные. Костюмы съ большимъ количествомъ золота производятъ болѣе пышное, чѣмъ художественное впечатлѣніе, но лица, руки и собаки по своей простой и тонкой наблюдательности принадлежатъ къ лучшимъ образчикамъ живописи этого времени. Еще яснѣе, чѣмъ всѣ эти картины, выражаютъ весь ходъ ранняго развитія гравюры на мѣди и на деревѣ Кранаха, изданныя Липпманомъ и хорошо изученныя Флексигомъ. Датированныя гравюры на мѣди, напримѣръ своеобразное „Раскаяніе св. Хризостома“

и поразительные погрудные портреты Фридриха Мудраго и его брата возникли безусловно лишь въ 1509 и 1510 гг. Гравюры Кранаха на деревѣ, какъ теперь указываютъ, начинаются съ Распятій 1502 г. Мы не можемъ здѣть входить въ разсмотрѣніе этого вопроса.

Начиная съ 1515 г. въ картинахъ Кранаха уменьшаются перемѣны стиля, наподобіе скачковъ. Въ 1516 г. явился его новый типъ женщины съ небольшими носомъ и нижней частью лица, болѣе худыми щеками и сильнѣе выступающимъ лбомъ. Въ этомъ смыслѣ характерны „Обрученіе св. Екатерины“ въ Верлицѣ и въ Пештѣ, затѣмъ обѣ Мадонны великаго герцога Веймарскаго 1518 г. и въ соборѣ въ Глогау 1520 г., спокойная, полная настроенія картина Бамберской галлереи и прославленіе святыхъ Вилибальда и Вальбурги колѣнопреклоненнымъ бамберскимъ архіепископомъ. Съ послѣдней картиной мы сразу попадаемъ въ кругъ „псевдо-Грюневальдовъ“, т. е. картинъ, приписанныхъ ему еще въ то время, когда не знали ни юношескаго развитія Кранаха, ни подлинныхъ произведеній самого Грюневальда (ср. стр. 165). Шейблеръ, Вольтманъ, Эйзенманъ, Шмидъ и авторъ этой книги уже четверть вѣка тому назадъ защищали тотъ взглядъ, что всѣ эти картины являются частью собственноручными произведеніями Кранаха, частью работами его мастерской, затѣмъ въ недавнее время этотъ взглядъ снова отстаивали Флексигъ и Риффель противъ Яничека. Теперь всѣ согласны, что нѣкоторыя картины этой серіи, напримѣръ св. Варвара и Екатерина въ Дрезденѣ и св. Анна съ Богоматерью и Младенцемъ въ Берлинѣ, собственноручныя произведенія Луки Кранаха, и что большинство изъ нихъ, особенно прославленный алтарный складенъ 1529 г. въ церкви Дѣвы Маріи въ Галле и большія створки отъ образа св. Маврикія въ Мюнхенѣ съ изображеніемъ святыхъ, — произведенія самого Грюневальда и только вышли изъ мастерской Кранаха. Въ большинствѣ картинъ не только псевдо-Грюневальда, но и во многихъ произведеніяхъ, доселѣ считаемыхъ за работы Кранаха, Флексигъ видитъ руку его сына, умершаго въ 1537 г. „въ цвѣтущемъ юношескомъ возрастѣ“. Возможно, что онъ написалъ нѣкоторыя изъ этихъ картинъ, но допустить, что ему принадлежатъ всѣ приписанныя ему Флексигомъ картины, мы не можемъ уже потому, что онѣ писаны разными руками. Нѣкоторыя небольшія миѳологическія картины съ подписями могутъ дѣйствительно принадлежатъ Гансу, таковы „Венера и Амуръ“ въ Шверинѣ, „Серебряный вѣкъ“ въ Веймарѣ, написанный въ средневѣковомъ духѣ, „Судъ Париса“ въ Копенгагенѣ, всѣ 1527 г., и „Аполлонъ и Діана“ 1530 г. въ Берлинѣ. Гансъ могъ также исполнить символическія изображенія реформаціи, „Грѣхопаденіе и искупленіе“, изъ которыхъ наиболѣе раннія 1529 г. находятся въ Прагѣ и Готѣ. Но во всякомъ случаѣ гравюры Кранаха на мѣди 1520 г., напримѣръ, „Лютеръ - монахъ“ въ двухъ различныхъ варіантахъ и кардиналъ Альбрехтъ Бранденбургскій, показываютъ, что лютеранскій образъ мыслей Кранаха не мѣшалъ ему писать алтари для кардиналовъ.

Мы попрежнему приписываемъ старшему Кранаху такія картины, какъ „Влюбленный старикъ“ 1512 г. въ Пештѣ, „Самсонъ и Далила“ 1529 г. въ Аугсбургской ратушѣ, „Адамъ и Ева“ 1531 г. въ Дрезденѣ, и даже академически

гладкую Лукрецію въ крѣпости Кобургъ и „Уста истины“ 1534 г. въ Шлейсгеймѣ. Женскіе типы Кранаха часто имѣютъ настоящую „четыреугольную голову“ (tête carré) съ китайскими, косо поставленными глазами; лица мужчинъ очерчиваются болѣе схематично и правильно, а пейзажъ добавляется по памяти. Только портреты этого времени принадлежатъ къ лучшимъ его работамъ. Возможно, что среди многочисленныхъ небольшихъ портретовъ Фридриха Мудраго въ разныхъ возрастахъ, возникшихъ уже послѣ его смерти, въ 1525 г., и среди многихъ портретовъ Лютера и его жены, сдѣланныхъ послѣ ихъ женитьбы, найдутся нѣкоторыя повторенія, сдѣланныя не имъ, а Гансомъ Кранахомъ. Однако, настоящими работами самого Луки Кранаха старшаго мы считаемъ портреты одѣтаго въ цвѣтной костюмъ молодого человѣка (1521) въ Шверинѣ, Фридриха Мудраго (1522) въ Готѣ, Лютера въ видѣ юнкера Іорга (1522) въ Лейпцигской городской библіотекѣ, Альбрехта Бранденбургскаго въ полуфигуру натуральной величины (1526) въ Берлинѣ, его же въ видѣ „св. Іеронима въ комнатѣ“ въ Дармштадтѣ (1526) и въ Берлинѣ (1527), портреты помолвленныхъ Іоганна Фридриха Великодушнаго и его невѣсты (1526) въ Веймарѣ, мужской портретъ (1526) въ Гейдельбергскомъ замкѣ, два нѣжныхъ портрета принцевъ (1525) въ Дармштадтѣ, простые и жизненные портреты родителей Лютера (1527) въ Вартбургѣ, а также замѣчательный портретъ въ натуральную величину Генриха Благочестиваго въ ростъ (1537) въ Дрезденѣ.

Въ 1537 г., когда умеръ Гансъ Кранахъ, а самъ Лука Кранахъ старшій сдѣлался бургомистромъ Виттенберга, онъ назначилъ своего сына Луку, родившагося въ 1515 г., руководителемъ своей мастерской и измѣнилъ свой художественный знакъ, которому онъ придалъ опущенныя крылья вмѣсто стоящихъ прямо. Изъ многочисленныхъ Страстей Господнихъ этого поздняго времени Кранаха выдѣляется Бичеваніе Христа галлереи Вебера въ Гамбургѣ (1538). Къ наиболѣе извѣстнымъ картинамъ принадлежитъ „Источникъ юности“ (1546) въ Берлинѣ. Здѣсь, однако, не стоитъ трудиться надъ выдѣленіемъ позднихъ работъ Кранаха-отца изъ множества работъ мастерской. Намъ кажется несомнѣннымъ, что въ 1552 г. онъ самъ началъ послѣднюю свою большую картину, огромный запрестольный образъ городской церкви въ Веймарѣ, гдѣ онъ умеръ, протестантскую аллегорію „Искупленія“ съ главнымъ образомъ Распятаго Христа посерединѣ, съ Лютеромъ и Кранахомъ среди скорбящихъ и великолѣпной парой жертвователей. Однако, мы готовы признать вмѣстѣ съ Флексигомъ, что въ исполненіи большая часть принадлежитъ Лукѣ Кранаху младшему, и что, быть можетъ, ему принадлежитъ и знаменитый „автопортретъ“ его отца 1550 г. въ Уффиціяхъ.

Выдѣленіе всѣхъ собственныхъ работъ Луки Кранаха младшаго (1515—1586) изъ массы работъ мастерской Кранаха, возникшихъ между 1537 и 1553 гг., нелегко. Мы думаемъ, однако, что ихъ можно узнать по ихъ слабому, хотя и болѣе чистому рисунку, по ихъ болѣе плавной, утонченной живописи и подбору притушенныхъ, впадающихъ въ коричневый тонъ красокъ. Городская церковь въ Виттенбергѣ и Дрезденская галлерея богаты

произведеніями его работы. Но главнымъ произведеніемъ его является алтарь Замковой церкви въ Аугустусбургѣ съ Распятіемъ посрединѣ, обнятымъ живописной по настроенію атмосферой, съ многочисленными портретными фигурами у ногъ Христа, надѣленными широкой жизнью. Какъ портретистъ Лука Кранахъ младшій стоитъ вообще на высотѣ своего времени. За великолѣпнымъ протретомъ курфюрста Іоахима II Бранденбургскаго, Берлинскаго музея, послѣдовали портреты въ естественную величину курфюрста Августа, курфюрстины Анны и ихъ дѣтей (1564 и 1565 гг.) историческаго музея въ Дрезденѣ, съ падающими тѣнями, и, несмотря на это, узко ограниченныхъ пространствомъ.

Въ рукахъ учениковъ обоихъ Кранаховъ, которыхъ мы не станемъ перечислять, искусство снова опустилось до ремесла, или продолжало плестись въ руслѣ провинціальнаго невѣжества.

Провинціальный характеръ живописи XVI вѣка сохраняла даже въ самомъ сердцѣ сѣверной Германіи. Далѣе на западѣ лучшія вещи попрежнему появлялись въ Вестфаліи, гдѣ смѣшивались верхне-нѣмецкія и нидерландскія вліянія. Въ Дортмундѣ посредственные мастера Викторъ и Генрихъ Дюнвеге написали въ 1521 г. большой запрестольный образъ католической приходской церкви, съ Голгоѳой въ средней части, выполненной по-старинному, въ строгой и скученной композиціи. Мужскія лица даютъ впечатлѣніе портретныхъ, женскія обнаруживаютъ непріятный овалъ съ небольшими носами, глазами и ртами. Ту же руку показываетъ тронутая одухотворенною жизнью картина Страшнаго Суда, написанная съ рѣзкимъ чувствомъ дѣйствительности, въ Везельской ратушѣ. Однако, художника, написавшаго Распятіе въ церкви въ Каппенбергѣ, мы считаемъ вмѣстѣ съ Шейблеромъ за болѣе молодого мастера, хотя нѣкоторые ученые, какъ Клеменъ, различая въ Дортмундскомъ алтарѣ руку старшаго и младшаго братьевъ, считаютъ каппенбергскаго мастера старшимъ Дюнвеге. Въ недавнее время В. Касбахъ старательно провелъ различіе между этими тремя мастерами и каждому изъ нихъ удѣлилъ извѣстное число картинъ.

Въ Зöстѣ, старомъ художественномъ городѣ, въ стѣнахъ котораго возникла около 1480 г. еще такая чисто-вестфальская картина, какъ Распятіе Нагорной церкви, процвѣталъ теперь Генрихъ Альдегреверъ (съ 1502 г. до 1555 г. и позже), находившійся подъ вліяніемъ Дюрера, отличный живописецъ и граверъ на мѣди, произведеніямъ котораго сдѣлали обзоръ Вольтманъ и В. Шмитъ. Картины его рѣдки; изъ нихъ мы назовемъ жестко написаннаго Христа въ терновомъ вѣнцѣ (1529) въ Рудольфинумѣ въ Прагѣ и великолѣпную полуфигуру юноши лицомъ къ зрителю (1540) въ галлереѣ Лихтенштейна въ Вѣнѣ, на фонѣ далекаго пейзажа. Какъ граверъ на мѣди Альдегреверъ принадлежитъ къ наиболѣе плодовитымъ „малымъ мастерамъ". Его гравюры съ орнаментами принадлежатъ къ распространителямъ нѣмецкаго ренессанса, а смѣлыя изображенія изъ народной жизни убѣждаютъ какъ-разъ своей вестфальской угловатостью.

Менѣе своебразно, но съ ясно выраженной нижне-саксонской самостоятель-

ностью дѣйствовалъ въ Мюнстерѣ Людгеръ томъ-Рингъ старшій (1496—1547), хорошій портретистъ съ ясной, рельефной манерой письма и его сыновья Германъ (1520—1597) и Людгеръ томъ-Рингъ младшій (1522—1582). Первый писалъ преимущественно на историческія темы мягкой и выдержанной манерой, второй главнымъ образомъ портреты въ болѣе твердой и холодной манерѣ.

Пышнѣе и съ большимъ богатствомъ формъ, чѣмъ вестфальская живопись, развилась нижне-рейнская, уже прослѣженная нами до XVI вѣка (т II, стр 489—493). Все, сдѣланное для выясненія положенія этой живописи въ „исторіи искусствъ" Шейблеромъ и авторомъ этой книги, дополнили Фирменихъ-Рихарцъ, а затѣмъ Альденговенъ и самъ Шейблеръ. Въ серединѣ XVI столѣтія нижне-рейнская живопись кажется почти вѣтвью нидерландской. Если изслѣдованія Кеммерера, Фирменихъ-Рихарца, К. Юсти, Глюка и Гулина съ большимъ вѣроятіемъ заставили признать въ „мастерѣ Успенія Богородицы" антверпенца Іооса ванъ Клеве старшаго, вышедшаго изъ кёльнской школы, то, съ другой стороны, его предшественникъ Янъ Іостъ ванъ Калькаръ, авторъ великолѣпныхъ створокъ 1505—1508 гг. съ шестнадцатью изображеніями изъ жизни Христа церкви въ Калькарѣ (ср. т. II, стр. 627), является какъ-бы отпрыскомъ старой гаарлемской школы (ср. т. II, стр. 567). Въ Гаарлемѣ онъ жилъ, здѣсь и умеръ въ 1509 г. По происхожденію своему, однако, оба мастера принадлежатъ, вѣроятно, нѣмецкому нижнему Рейну, а Іоосъ ванъ Клеве, повидимому, писалъ также въ Кёльнѣ. Главный и настоящій кёльнскій мастеръ XVI столѣтія, Бартоломей Брюинъ (1493—1555) опирается поэтому на нихъ. Его раннія церковные образа непосредственно указываютъ именно на нихъ, но даже и лучшія произведенія его средняго періода, напримѣръ запрестольные образа въ монастырской церкви въ Эссенѣ (1522—1527) и пышныя картины изъ житіи св. Виктора и св. Елены въ соборѣ въ Ксантенѣ (1529—1534) напоминаютъ ихъ рѣзко натуралистическій языкъ формъ и огненныя краски. Наибольшее значеніе имѣетъ Брюинъ все же какъ портретистъ. Лучшіе его портреты отличаются тонкой наблюдательностью и простотой исполненія, при чемъ моделлировка отдаленно напоминаетъ Гольбейна, — это портреты бургомистра Іоганна фонъ Рейдта (1525) Берлинскаго музея и бургомистра Арнольда фонъ-Браувейлера (1534) Кёльнскаго. Позднѣйшія картины Брюина историческаго содержанія типичны, однако, для того почтенія къ итальянскимъ формамъ и краскамъ, которое было рождено подражательностью какъ нѣмецкаго, такъ и нидерландскаго искусства.

Этотъ поворотъ произошелъ уже въ Тайной Вечерѣ церкви св. Северина въ Кёльнѣ, въ работѣ надъ которой могъ, впрочемъ, принимать участіе, и его сынъ Бартель Брюинъ младшій (съ 1530 г. до 1607 г.). Вмѣсто исполненной силы непосредственности наступило напыщенное подражаніе.

И не только въ Кёльнѣ, перемѣна произошла и во всей обширной области Германіи во второй половинѣ XVI столѣтія. Подъ вліяніемъ италья-

низирующаго теченія того времени личное пониманіе формъ уступило мѣсто плоской обобщенности, нѣмецкая интимность — поверхностной декоративности, и повсюду живопись утратила свой мѣстный и національный отпечатокъ.

Сѣмена, брошенныя Гольбейномъ, привились въ особенности въ юго-западной области нѣмецкаго искусства, гдѣ онъ ихъ посѣялъ, но и онѣ очень скоро захирѣли подъ вѣяніемъ духа времени. Швейцарскіе мастера этого времени, послѣ Беккера, Вессели и Фегелина изученные Гендке, Штольбергомъ и Онезоргомъ, были уже манерными художниками. Табіасъ Штиммеръ изъ Шаффгаузена (1539—1587) и Іостъ Амманъ изъ Цюриха (1539—1591) были ихъ товарищами по возрасту; первый изъ нихъ, переселившійся въ Страссбургъ, извѣстенъ своими пышными фасадными росписями дома „Рыцаря въ Шафгаузенѣ“, своими отличными портретами масляными красками и живыми гравюрами на деревѣ въ книгахъ и на отдѣльныхъ листахъ, а второй, переѣхавшій въ Нюренбергъ, пріобрѣлъ себѣ имя какъ рисовальщикъ для гравюръ на деревѣ. Штиммеръ сильнѣе, а Амманъ тоньше, но оба занимаются формами уже ради нихъ самихъ.

Къ болѣе молодому и еще болѣе манерному поколѣнію принадлежатъ Даніэль Линдтмейеръ изъ Шаффгаузена (съ 1552 г. до 1607 г.), работавшій въ южной Германіи надъ росписью стѣнъ и стеколъ, а также въ качествѣ гравера и рисовальщика, и Христофъ Мауреръ изъ Цюриха (1558—1614), ученикъ Штиммера въ Страссбургѣ, а впослѣдствіи самостоятельный живописецъ по стеклу. Его современникъ въ Базелѣ, Гансъ Бокъ старшій (съ 1550 г. до 1623 г., или нѣсколько позже), является поверхностнымъ послѣдователемъ Гольбейна въ многочисленныхъ, сохранившихся преимущественно въ Базельскомъ музеѣ, рисункахъ для домовыхъ фасадовъ, оконныхъ стеколъ и станковыхъ картинъ, но во фрескахъ ратуши въ Базелѣ, напримѣръ въ „Оклеветаніи Апеллеса“, выступаетъ въ качествѣ ловкаго маньериста, обладающаго все же собственнымъ воображеніемъ. Но самымъ выдающимся послѣдователемъ или ученикомъ Ганса Бока былъ базелецъ Іосифъ Гейнцъ (1564—1609), назначенный въ 1591 г. въ Прагѣ придворнымъ живописцемъ императора Рудольфа. Съ отличной технической ловкостью онъ сумѣлъ овладѣть своимъ вылощеннымъ и обобщеннымъ въ Италіи языкомъ формъ и пріобрѣсти большой успѣхъ академически-корректными картинами въ родѣ „Купанія Діаны“, въ Вѣнѣ, болѣе здоровымъ и свѣжимъ контрастомъ къ которымъ служатъ его портреты, напримѣръ — императора Рудольфа II (1594) въ Вѣнѣ.

Въ Страссбургѣ мы встрѣчаемъ теперь наряду со Штиммеромъ Венделя Диттерлина, изученнаго Онезоргомъ, болѣе молодого мастера съ избыткомъ силы, сочиненіе котораго объ архитектурѣ (ср. стр. 123), начинающее собою нѣмецкій барочный стиль, появилось въ 1593 г. въ Штутгартѣ. Большая часть оригинальныхъ рисунковъ для гравюръ этой книги принадлежитъ Дрезденской академической библіотекѣ. Главнымъ произведеніемъ въ области живописи были его росписи потолковъ уже упомянутаго, къ сожалѣнію сломаннаго, „Новаго увеселительнаго замка“ (ср стр. 128) въ Штутгартѣ.

Въ Аугсбургѣ послѣ Амбергера (ср. стр. 156), корни котораго лежатъ еще въ искусствѣ первой половины XVI вѣка, мы не находимъ ни одного заслуживающаго упоминанія живописца, но въ лицѣ Луки Киліана (1579—1637) находимъ родоначальника большой семьи граверовъ на мѣди, самостоятельно работавшей въ области портрета и главную долю своей славы заслужившей искусной передачей любимыхъ картинъ другихъ мастеровъ.

Для нюренбергскаго искусства этого періода примѣчательно то, что и здѣсь въ качествѣ портретиста процвѣлъ нидерландецъ, уроженецъ Теннегау Николай Нефшатель (около 1525—1590 гг.). Его двойной портретъ математика Нейдёрфера съ сыномъ въ Мюнхенѣ своей естественной композиціей и свѣжей живописью примыкаетъ къ лучшимъ портретамъ своего времени. Но замѣчательно, что даже въ городѣ Дюрера теперь наряду съ пейзажистомъ Лаутензакомъ (ср. стр. 152) работалъ только одинъ извѣстный граверъ на мѣди, Виргилій Солисъ (1514—1562), превознесенный Лихтваркомъ какъ самый плодовитый и разностороній изъ всѣхъ нѣмецкихъ орнаментщиковъ XVI столѣтія.

Живопись второй половины XVI столѣтія богаче развилась при дворахъ нѣкоторыхъ нѣмецкихъ государей. Во главѣ движенія стоялъ дворъ Рудольфа II въ Прагѣ, художественныя стремленія котораго выяснили Урлихсъ и Шлягеръ. Но именно здѣсь собирались преимущественно иностранные живописцы и ихъ картины. Въ центрѣ пражской художественной жизни стоялъ антверпенецъ Бартоломей Спрангеръ (съ 1546 до 1608 г. и позже), перерабатывавшій итальянизмъ національной силой. Другой антверпенецъ, Жиллисъ Саделеръ (1575—1629) въ той же Прагѣ направилъ гравюру на мѣди въ русло грубоватаго и бойкаго воспроизведенія знаменитыхъ картинъ. Къ Спрангеру примкнулъ уроженецъ Кёльна Гансъ фонъ Аахенъ (1552—1615), который, держась удобно на всякомъ сѣдлѣ, сталъ вмѣстѣ съ Гейнцемъ главнымъ мастеромъ итальянской манерности въ Германіи.

Дрезденскіе придворные живописцы этого времени меньше подражаютъ итальянцамъ и находятся подъ вліяніемъ виттенбергской школы, отъ которой унаслѣдовали тощій, мало выраженный нѣмецкій характеръ. Таковы, напримѣръ, Киріакъ Редеръ (ум. около 1594 г.) и Захарія Веме (ум. въ 1606 г.); вмѣстѣ съ ними работали „княжій“ живописецъ Гансъ Крелль изъ Лейпцига (упоминается между 1531—1565 гг.) и разносторонній брауншвейжецъ Генрихъ Гёдингъ (1531—1606).

Максъ Циммерманъ и Бассерманъ-Іорданъ очертили праздничную, художественную жизнь при дворѣ Альбрехта V въ Мюнхенѣ. Съ одной стороны мы находимъ здѣсь подлинное итальянское декоративное искусство на нѣмецкой почвѣ, съ другой — лучшія силы сѣвернаго подражательнаго итальянизма. Резиденція въ Ландсгутѣ (ср. стр. 123) въ 1536—1543 гг. въ главныхъ частяхъ была расписана итальянцами, но все же Гансъ Боксбергеръ изъ Зальцбурга, вѣроятно отецъ болѣе молодого живописца фасадовъ съ этимъ именемъ, закончившаго въ 1573 г. фасадъ Регенсбургской ратуши, выполнилъ здѣсь между

прочимъ въ 1543 г. граціозный фризъ съ дѣтьми для верхней главной залы. Мѣстные мастера, напримѣръ учившійся въ Италіи мюнхенецъ Гансъ Донауэръ старшій, выполнили росписи въ Георгіевскомъ залѣ „Новой Весты“ въ Мюнхенѣ (1559—1562) и въ „залѣ для празднествъ“ замка въ Дахау (около 1565 г.). Вмѣстѣ съ Антоніо Понцано, извѣстнымъ мастеромъ знаменитыхъ гротесковъ дома Фуггеровъ въ Аугсбургѣ (ср. стр. 131), выступилъ теперь въ Траусницѣ близъ Ландсгута голландецъ Фридрихъ Сустрисъ (род. въ 1526 г.), ученикъ Вазари во Флоренціи. Этотъ мастеръ и его болѣе молодой современникъ Питеръ де Витте изъ Брюгге (прозванный Кандидо), также ученикъ Вазари, работали вмѣстѣ до 1600 г. надъ богатымъ, со вкусомъ выполненнымъ украшеніемъ древлехранилища (Antiquarium) и галлереи гротовъ мюнхенской резиденціи. Кандидо, которому Рэ посвятилъ книгу, закончилъ его до 1620 г. наряду съ другими работами. Сустрисъ и Кандидо перенесли въ Мюнхенъ итальянскій стиль Вазари въ нидерландской обработкѣ. Несомнѣнно и они также были манерными художниками, но ихъ манера соединена съ такимъ основательнымъ умѣніемъ, что ихъ работы еще и теперь могутъ насъ плѣнять.

Во главѣ истинно-нѣмецкихъ мюнхенскихъ живописцевъ стоитъ Гансъ Мюлихъ (1516—1573), примыкающій, (ср. стр. 150) несмотря на свое мюнхенское происхожденіе, къ Альтдорферу, слѣдовательно къ дунайской школѣ. Это ясно выступаетъ въ сохранившихся отдѣльныхъ листахъ его святцевъ 1537 г. въ Мюнхенскомъ кабинетѣ эстамповъ, и не такъ ясно въ его превосходныхъ портретахъ масляными красками патриціанской супружеской четы (1541—1542) въ Мюнхенѣ, молодого герцога Альбрехта V (1545) въ Шлейсгеймѣ, статнаго мужчины (1559) галлереи Вебера въ Гамбургѣ. Его стѣнные орнаменты и картины къ „Мотетамъ“ Кипріяна де-Рора (послѣ 1559 г.) и къ покаяннымъ псалмамъ Орландо ди Лассо (1565—1570) Мюнхенской городской библіотеки принадлежатъ къ наиболѣе богатымъ произведеніямъ этого рода. Эти „миніатюры“ и его большой алтарь съ изображеніемъ Коронованія Маріи (1572) церкви Богоматери въ Ингольштадтѣ обнаруживаютъ при всемъ намѣренномъ слѣдованіи стилю Микель-Анджело еще самостоятельную пышность красокъ и нѣмецкую чувствительность.

Послѣ Мюлиха мюнхенской художественной жизнью завладѣлъ Христофъ Шварцъ (1550—1592), изъ школы Боксбергера, ѣздившій въ Венецію. Его картина съ изображеніемъ Царицы Небесной въ Пинакотекѣ показываетъ, что подражаніе венеціанцамъ приводитъ къ болѣе пріемлемой манерѣ, чѣмъ подражаніе римлянамъ. Но его собственный семейный портретъ, въ томъ же собраніи, снова показываетъ, что несамостоятельные художники въ области портрета, требующаго держаться натуры, могутъ становиться самостоятельными мастерами.

Мюнхенецъ Іоганнъ Роттенгаммеръ (1564—1623), ученикъ упомянутаго уже Ганса Донауэра, также развился въ одного изъ виднѣйшихъ нѣмецкихъ живописцевъ своего времени. Его небольшія картинки, часто писанныя на мѣди, въ чистыхъ формахъ и въ свѣжихъ краскахъ, изображаютъ

христіанскіе и языческіе сюжеты всякаго рода, а въ пейзажныхъ фонахъ приближаются къ нидерландскому вкусу того времени. Склоняясь то къ итальянскому теченію, то къ итальянизирующему нидерландскому, нѣмецкая живопись потеряла силу самостоятельно видѣть и чувствовать.

III. Нидерландское искусство XVI столѣтія.

1. Предварительныя замѣчанія.

Подъ властью императора Карла V вся область Нидерландовъ, представлявшая въ это время отъ фрисландскаго сѣвера до валлонскаго юга часть Германской имперіи, наслаждалась въ первой половинѣ XVI столѣтія богатѣйшимъ расцвѣтомъ торговли, промышленности и искусствъ. Антверпенъ быстро завоевывалъ себѣ руководящее значеніе. Родство художественныхъ стремленій связывало всѣ части области въ одно художественное цѣлое, несмотря на мѣстныя различія, уже благодаря тому, что мастеровъ приглашали изъ города въ городъ. Наоборотъ, подъ испанскимъ владычествомъ Филиппа II во второй половинѣ столѣтія нидерландское единство заглохло въ потокахъ благородной крови. Послѣ отдѣленія южныхъ провинцій, оставшихся испанскими и католическими, отъ сѣверныхъ, ставшихъ протестантскими и самостоятельными, новая граница прошла черезъ область нижненѣмецкаго языка, какъ въ то время сами нидерландцы называли свое нарѣчіе. Неудивительно поэтому, что различіе въ области художественнаго творчества образовалось лишь постепенно. Къ концу столѣтія оно дѣйствительно произошло, и рядомъ съ фламандскимъ національнымъ искусствомъ явилось голландское, имѣющее особый отпечатокъ, при чемъ раньше въ архитектурѣ, чѣмъ въ живописи.

До середины столѣтія нидерландское искусство развивалось почти параллельно съ нѣмецкимъ. Затѣмъ послѣдовали десятилѣтія сознательнаго заигрыванія съ итальянскимъ ренессансомъ, которому, однако, довольно скоро былъ данъ сильный національный отпоръ. Нидерландское искусство освоилось постепенно съ чуждыми формами и, переработавъ ихъ въ самостоятельномъ національномъ духѣ, превратило ихъ въ свою собственность, и это національное побочное теченіе выросло при переходѣ къ XVII столѣтію въ тотъ могучій, все увлекающій собою потокъ, воды котораго несли жизнь и красоту.

Попутно мы съ горестью узнаемъ, какое множество фламандскихъ и голландскихъ мастерскихъ произведеній XVI столѣтія погибло въ нидерландскихъ войнахъ за свободу. Въ 1554 г. во время войны Карла V и Генриха II французскаго были вновь разрушены только что отстроенные первые замки нидерландскаго ренессанса, а въ августѣ 1566 г. при первомъ взрывѣ возстанія въ Брабантѣ и Фландріи въ теченіе трехъ дней были разграблены четыреста церквей и часовенъ, а ихъ художественныя сокровища, валявшіяся по улицамъ, расхищены. Поэтому, именно для Нидерландовъ, изъ изученія источниковъ,

изданныхъ въ сборникѣ Пеншара, и изъ сообщеній писателей, восходящихъ до Гвиччардини, Лампсонія и Кареля ванъ Мандера, часто можно получить иную, болѣе роскошную художественно-историческую картину, чѣмъ изъ обозрѣнія сохранившихся произведеній, которыхъ мы, однако, будемъ главнымъ образомъ придерживаться.

2. Нидерландское зодчество XVI столѣтія.

Движеніе въ развитіи нидерландскаго зодчества этого періода также состояло въ заимствованіи и переработкѣ языка формъ итальянскаго возрожденія. Послѣ сочиненій Шоя и Шэя о нидерландскомъ зодчествѣ, которыми слѣдуетъ пользоваться съ осторожностью, мы обязаны своими свѣдѣніями главнымъ образомъ сборникамъ Изендика, Эвербека и Крука, равно какъ и спеціальнымъ монографіямъ Грауля, Галланда, Гедике и другихъ.

Три ступени этого развитія можно различать по всей линіи. Первая, переходная ступень, является по своей сущности еще поздне-готической, но мало-по-малу воспринимаетъ рядъ отдѣльныхъ итальянскихъ мотивовъ и свободно ихъ перерабатываетъ. Вторая изучаетъ съ любовью по источникамъ формы итальянскаго ренессанса и удачно, со смысломъ, а иногда и своеобразно для общаго замысла, пользуется ими въ нидерландскихъ сооруженіяхъ. Третья пробуждаетъ упомянутый выше національно-нидерландскій отпоръ и превращаетъ чужеземныя формы въ сѣверныя, искусно и съ большой фантазіей развивая ихъ въ формѣ нидерландскаго высокаго ренессанса съ вѣяніемъ барокко. Впечатлѣніе просто готическихъ производятъ, напримѣръ, великолѣпная ратуша въ Мидельбургѣ своими широкими фасадами съ ложными аркадами, выполненными въ 1512 г. по проекту Антониса Кельдерманса старшаго изъ Мехельна, и не менѣе роскошная ратуша въ Оденардѣ (1525), изящный фасадъ которой, опирающійся на галлерею со стрѣльчатыми арками, принадлежитъ къ самымъ роскошнымъ въ Бельгіи. Ознакомленіе съ формами ренессанса происходитъ по преимуществу, какъ и въ Германіи, и ничуть не раньше, чѣмъ тамъ, при посредствѣ гравюръ и картинъ мастеровъ, побывавшихъ въ Италіи. Мы уже видѣли, что купидоны ренессанса съ гирляндами появляются на картинахъ Мемлинга (ср. т. II, стр. 572) въ послѣднемъ десятилѣтіи XV столѣтія; въ болѣе рѣзко выраженномъ видѣ формы ренессанса являются лишь на зданіяхъ въ картинахъ Мабузе, побывавшаго въ Италіи въ 1508 г., и Орлея, также повидимому посѣтившаго Италію. Ранняя орнаментальная гравюра мастера I. Г. (1522), несмотря на значительныя вліянія ренессанса, вовсе не играетъ здѣсь такой роли, какъ въ Германіи. По рисункамъ Entrée joyeuse императора, хранящимся въ Брюгге, мы видимъ, что формы ренессанса здѣсь, уже въ 1515 г., не были чужды для торжественныхъ празднествъ.

Мотивы ренессанса появляются въ общедоступной пластикѣ прежде всего въ богатой поздне-готической малой архитектурѣ нидерландскихъ каминовъ, леттнеровъ, сѣдалищъ хоровъ и надгробныхъ памятниковъ, въ первыя десятилѣтія вѣка. Къ древнѣйшимъ относятся рога изобилія, амуры и гирлянды

на готическомъ каминѣ ратуши въ Бергенѣ-опъ-Цоомъ. Балясинки, акантовыя чашечки и носители вѣнковъ являются въ 1520 г. на надгробной плитѣ профессора Богарта въ церкви св. Петра въ Левенѣ. Круглые щиты, покрытые узорами, украшаютъ балясины двухъ каминовъ въ ратушѣ въ Куртрэ ранѣе 1527 г. Каннелированные пилястры поддерживаютъ фронтонъ на одной надгробной плитѣ братской церкви въ Цутфенѣ.

Главнымъ строителемъ переходнаго времени, въ существенныхъ чертахъ еще поздне-готическаго даже въ большихъ постройкахъ, былъ Ромбоутъ Кельдермансъ изъ Мехельна (ум. въ 1531 г.), архитекторъ Карла V. Проектъ поздне-готической части ратуши въ Гентѣ, которую вмѣстѣ съ нимъ строилъ его другъ Доминикъ (а не Германъ по Неефсу) де Вагемакере, носитъ дату 1517 г. Это двухъэтажное эффектное зданіе, съ прелестными угловыми башенками и окнами, съ широкими арками, балдахинами и балюстрадами, одѣтое ажурной рѣзьбой пламенѣющаго стиля, было закончено въ 1535 г. Языкъ формъ его готики выступаетъ тѣмъ разительнѣе, что вторая половина ратуши, пристроенная въ 1595—1602 гг., возвышается тремя этажами въ стилѣ классическаго высокаго ренессанса. Ничто не показываетъ яснѣе перемѣну вкуса между 1535 и 1595 гг. Кромѣ того Кельдермансъ въ 1517 г. работаетъ и надъ дворцомъ намѣстницы Маргариты Австрійской въ Мехельнѣ, теперешнимъ зданіемъ судебныхъ учрежденій; хотя во дворѣ оно удерживаетъ еще поздне-готическія формы, но въ общемъ, начатое еще въ 1507 г., оно является самымъ раннимъ нидерландскимъ зданіемъ въ стилѣ ренессанса. Возможно, что составителемъ проекта былъ Гюйо де Борегаръ, ошибочно смѣшиваемый со скульпторомъ Гюйо де Бограномъ. Несомнѣнно, однако, что это простое зданіе, украшенное фронтонными окнами и балконами въ видѣ балюстрадъ, находилось подъ вліяніемъ современнаго ему французскаго зодчества, такъ какъ пилястры во вкусѣ ренессанса имѣются только на порталѣ и на высокомъ фронтонѣ крыши. Такъ называемый домъ цеха рыбаковъ Ромбоута Кельдерманса въ Мехельнѣ на своихъ поздне-готическихъ оконныхъ карнизахъ имѣетъ уже раковины въ стилѣ ренессанса, а его послѣднее произведеніе, зданіе на углу рынка въ Мехельнѣ (1529), теперь отведенное подъ музей, украшено медальонами въ стилѣ ренессанса.

Деревянная башня главной церкви въ Гаарлемѣ. По фотогр. Голландск. Государственной Комиссіи. См. стр. 180.

Главными произведеніями ясно выраженнаго смѣшаннаго стиля являются, живописный дворъ епископскихъ палатъ въ Люттихѣ, теперь зданія суда (см. табл. 16, рис. 1), съ низкими, богато украшенными колоннами стиля канделябровъ, выстроенный Эраромъ ванъ деръ Маркомъ и Франсуа Борсе, затѣмъ большая дворовая галлерея Антверпенской биржи (1531), проникнутая не столько формами ренессанса, сколько его пропорціями, построенная Доминикомъ де Вагемакере, завершителемъ шпиля башни Антверпенскаго собора, и Полемъ Снейдинксомъ, и возобновленная послѣ пожаровъ 1581 и 1858 гг., — наконецъ, построенная Іоганномъ Валлотомъ и Христіаномъ Сиксденье великолѣпная канцелярія, „La Greffe", въ Брюгге (1535—1537; см. табл. 16, рис. 2), богатый, тяжелый ранній ренессансъ которой на раскинувшихся фронтонныхъ сторонахъ отягченъ еще готическими краббами. Равнымъ образомъ высокіе дома съ фронтонами, строенные гильдіями или купцами на площадяхъ фламандскихъ городовъ, по общему впечатлѣнію остаются еще готическими, хотя всѣ ихъ детали были взяты изъ сокровищницы переработанныхъ по-сѣверному формъ ренессанса. Къ древнѣйшимъ домамъ этого рода принадлежатъ шестиэтажный домъ гильдіи стрѣлковъ въ Антверпенѣ, накладныя части украшеній котораго состоятъ въ нижнихъ этажахъ изъ стройныхъ полуколоннъ въ рустику, а въ верхнихъ этажахъ изъ гермъ и канделябровъ, и извѣстный „Домъ лосося" въ Мехельнѣ, дорическія, іоническія и коринѳскія полуколонны котораго однѣ надъ другими произвольно укорочены и разукрашены.

Какъ произошелъ этотъ переходъ въ башенномъ строительствѣ, хорошо показываетъ деревянная башня главной церкви въ Гаарлемѣ (см. рис. на стр. 179), воздвигнутая въ 1520 г., долго служившая образцомъ своими готическими чертами, своеобразной конструкціей своихъ суживающихся кверху этажей съ галлереями и сквозной луковичной главой.

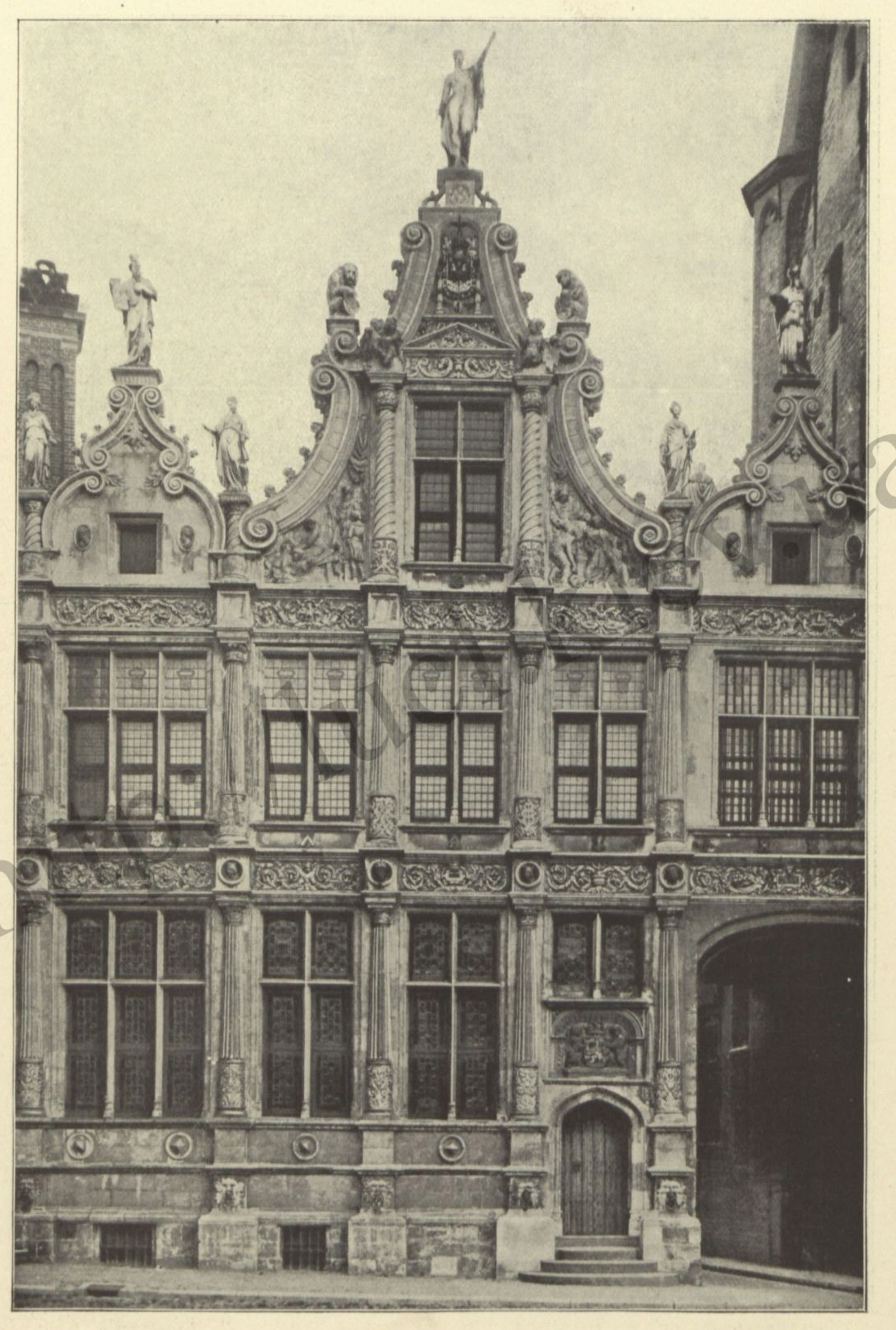
Мнѣніе нѣкоторыхъ бельгійскихъ ученыхъ, будто бы этотъ смѣшанный стиль и весь слѣдующій за нимъ нидерландскій высокій ренессансъ — испанскаго происхожденія, такъ что даже Маршаль еще называлъ весь нидерландскій ренессансъ до Корнелиса Флориса „испано-фламандскимъ стилемъ", опровергъ уже Грауль.

Настоящія, чистыя формы ренессанса также выступаютъ раньше въ декоративной малой архитектурѣ, чѣмъ въ большихъ зданіяхъ. Надгробный памятникъ графа Энгельбрехта II и его супруги въ соборѣ въ Бредѣ уже въ 1527 г. блисталъ такими чистыми формами ренессанса, что его приписывали итальянцу. Знаменитый, богато украшенный мраморный каминъ со вдѣланными въ него роскошными деревянными панелями въ залѣ Шёффеновъ въ Брюгге, сдѣланный около 1530 г. Ланселотомъ Блонделемъ (1496 до 1561), Гюйо де БогранОмъ и другими, несмотря на готическіе цоколи своихъ канделябровыхъ колоннъ, производитъ впечатлѣніе чистаго ренессанса. Великолѣпная дубовая рѣзная тамбурная дверь Поля ванъ денъ Шельдена въ ратушѣ въ Оденардѣ (послѣ 1530 г.) показываетъ произвольно обработанныя

Исторія искусства. III. Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

1. Дворъ зданія суда (прежде епископскаго дворца) въ Люттихѣ.

По фотографіи Дельтина въ Люттихѣ.



2. Фасадъ зданія канцеляріи „La Greffe“ въ Брюгге.

По фотографіи.

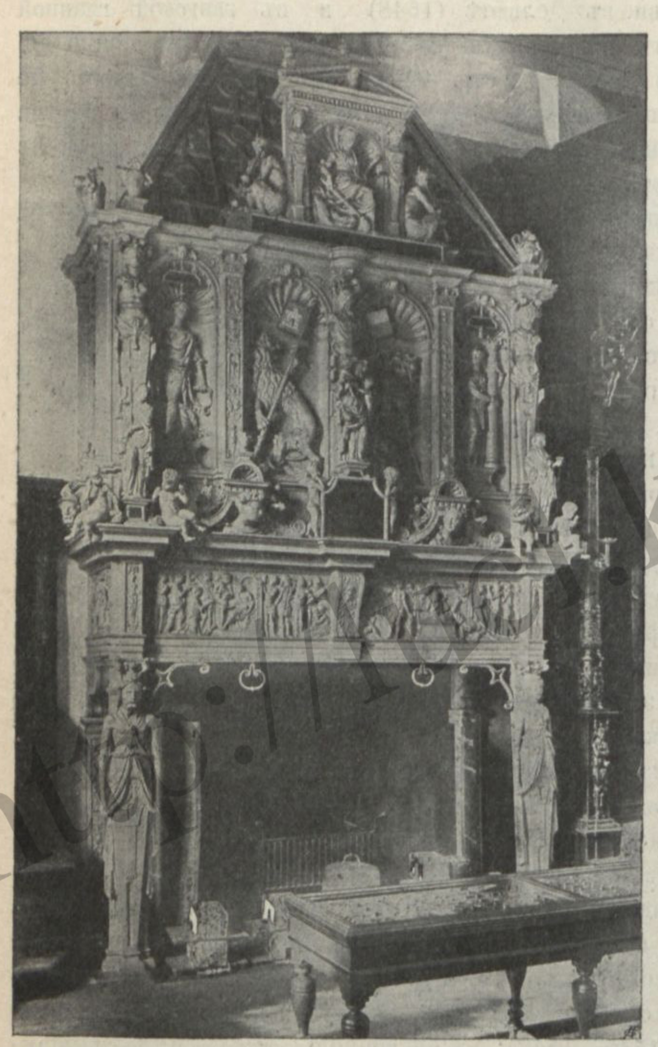
но исключительно итальянскія формы. Хоровыя сѣдалища амстердамца Яна Тервена въ главной церкви въ Дордрехтѣ (1538—1541) отличаются подлинными итальянскими формами. Извѣстное алтарное украшеніе Яна де Мона въ Нотръ-Дамъ въ Галѣ (1531) показываетъ, что его мастеръ видѣлъ Италію, а каѳедры въ Новой церкви въ Дельфтѣ (1548) и въ гаагской главной церкви (1550) напоминаютъ знаменитую каѳедру Бенедетто да Маяно въ Санта Кроче во Флоренціи (ср. т. II, стр. 744). Еще раньше возникъ не вполнѣ сохранившійся величественный леттнеръ изъ мрамора и алебастра Жака Дюбрёка въ церкви св. Вальтруды въ Монсѣ; сохранился чертежъ его 1535 г. Въ каждой чертѣ онъ обнаруживаетъ, что мастеръ его прошелъ итальянскую выучку по ту сторону Альпъ.

Порталъ стараго монетнаго двора въ Дордрехтѣ. По фотографіи.

Дюбрёкъ, которому Гедике посвятилъ обстоятельную работу, долженъ считаться основателемъ чисто итальянскаго ренессанса въ области большой архитектуры Нидерландовъ. Уже въ 1539 г. онъ руководилъ перестройкой замка Буссю, а въ 1545 г. началъ для правительницы Маріи Венгерской постройку перваго большого и въ настоящемъ стилѣ ренессанса, возведеннаго въ Нидерландахъ, замка Бинхе; въ 1548 г. послѣдовалъ охотничій замокъ Маріэмонтъ; но всѣ три уже въ 1554 г. были разрушены французами.

Первымъ теоретикомъ этого направленія, названнымъ уже современниками отцомъ классическаго стиля въ Нидерландахъ, былъ живописецъ Петеръ Кёкъ ванъ Альстъ (1502—1550). Его фламандскій переводъ Витрувія появился въ 1539 г., а фламандскій и французскій переводы Серліо — послѣ 1545 и 1546 гг. Его собственныя произведенія, однако, изъ которыхъ сохранился едва ли не одинъ только каминъ 1543 г. въ антверпенской ратушѣ, наполняютъ уже итальянскія формы сѣвернымъ содержаніемъ. Самымъ благороднымъ нидерландскимъ зданіемъ въ чистомъ стилѣ была, надо думать, извѣстная по рисункамъ прежняя ратуша въ Утрехтѣ (1545—1547); два верхніе этажа ея, возвышающіеся надъ аркадами галлереи нижняго этажа, Виллемъ ванъ Нортъ украсилъ чрезвычайно изящными дѣлящими пилястрами. Украшенные арабесками пилястры были заимствованы изъ итальянскаго ранняго ренессанса. Изъ произведеній въ стилѣ этого изящнаго голландскаго ранняго ренессанса, декоративныя части котораго изъ бутоваго камня рельефно выдѣлялись на кирпичной глади зданія, сохранились только отдѣльные наличники дверей и оконъ въ Утрехтѣ, Дордрехтѣ и Амстердамѣ на наружныхъ частяхъ сооруженій; нашъ рисунокъ показываетъ красивый порталъ стараго монетнаго двора въ Дордрехтѣ. Изъ внутреннихъ помѣщеній слѣдуетъ назвать

залъ совѣта въ Кампенѣ (1543—1548), искусная облицовка стѣнъ котораго изящными въ стилѣ канделябровъ колонками и живописной инкрустацiей, накатный на балкахъ потолокъ и скамьи, прерываемыя великолѣпнымъ каменнымъ каминомъ (рис. на этой стр.), дышатъ воздухомъ пышнаго, веселаго ломбардскаго ранняго ренессанса. Утрехтцами были также Себастіанъ ванъ Нойенъ (ум. въ 1557 г.) и его сынъ Якобъ (ок. 1533—1600 гг.), украсившіе дворецъ кардинала Гранвеллы въ Брюсселѣ тремя орденами классическихъ колоннъ въ духѣ чистѣйшаго поздне-итальянскаго ренессанса. Этотъ дворецъ былъ перестроенъ въ 1771 г., а въ 1834 г. обращенъ въ университетъ. Изъ Люттиха родомъ былъ извѣстный живописецъ Ламбертъ Ломбардъ (1506 до 1566), предполагаемый авторъ классическаго итальянскаго портала 1558 г. церкви св. Іакова въ Люттихѣ.



Каминъ въ Залѣ совѣта въ Кампенѣ. По фотогр. Голландской Государственной Комиссіи.

Имѣя въ основѣ формы итальянскаго ренессанса, развился новый, чисто-нидерландскій стиль ренессанса, линіями своихъ фронтоновъ, картушами, гротесками, моресками и завитками (ср. стр. 124), раньше, чѣмъ въ Германіи, превратившимися въ оковку, ближе отвѣчавшій основному готическому воззрѣнію. Уже Петеръ Кёкъ въ своихъ произведеніяхъ „доскоблилъ классическія формы до настоящаго гротеска“, какъ выражается Грауль, а главный мастеръ этого направленія, Корнелисъ де Вріендтъ, прозванный Флорисомъ (1514 до 1575) изъ Антверпена, довелъ этотъ „флорисовскій“ стиль до сѣверно-барочнаго совершенства. Корнелисъ Флорисъ, извѣстный и какъ скульпторъ, опубликовалъ въ 1556 г. свои проекты гротесковъ и картушей, вслѣдъ за

ними его братъ Якобъ Флорисъ выпустилъ такія же книги въ 1564, 1566, 1567 гг. Главное зданіе Корнелиса Флориса, въ исполненіи котораго участвовалъ и Поль Снейдинксъ, — городская ратуша въ Антверпенѣ (1561 до 1564; см. рис. на этой стр.). Надъ рустиковымъ нижнимъ этажемъ и его галлереями съ полуциркульными арками поднимаются первый этажъ съ тоскано-дорическими пилястрами и второй — съ іоническими; еще выше, подъ крышей, находится окруженный балюстрадой балконный этажъ. На широкомъ фасадѣ, пробитомъ только прямоугольными окнами и обставленномъ пилястрами, выступаетъ впередъ средній выступъ, богаче расчлененный, съ готическимъ

Ратуша въ Антверпенѣ, построенная Корнелисомъ Флорисомъ. По фотографіи.

еще по основному замыслу фронтономъ и увѣнчанный обелисками. Но въ цѣломъ зданіе задумано въ духѣ поздняго ренессанса. Кромѣ того, Корнелисъ Флорисъ, судя по его произведеніямъ, является архитекторомъ и въ области малой архитектуры, и его знаменитый табернакулъ болѣе 30 метровъ высоты въ церкви св. Леонарда въ Лео (1550—1552) замѣчателенъ силою своихъ линій. Слѣдуетъ замѣтить, что Флорисъ, въ противоположность Кöку, пользуется гротесками и завитками болѣе осторожно.

На Флориса опирается Гансъ Вредеманъ де Врисъ изъ Лейвардена (1527—1604), исполнявшій многочисленныя декоративныя работы не только въ Голландіи и Фландріи, но также въ Брауншвейгской области, въ Гамбургѣ и въ Данцигѣ (стр. 129); кромѣ того онъ соединилъ въ нѣсколько книгъ свои проекты картушей (1555), гротесковъ (1563), каріатидъ, надгробныхъ памятниковъ и мебели, награвированные извѣстнѣйшими антверпенскими

граверами его времени, въ родѣ Іеронима Кока, Филлипа Галле и Питера де Іоде; въ 1577 г. онъ издалъ запоздавшее для его времени ученіе объ архитектурѣ, составленное по Витрувію. Онъ соединялъ блестящую фантазію съ полнѣйшимъ умѣніемъ владѣть античными орденами и современными стилями завитковъ и оковокъ. Но, какъ говоритъ Галландъ, „онъ никогда не принималъ въ серьезъ античнаго искусства и его строительной строгости". Вредеманъ де Врисъ послѣ Флориса былъ наиболѣе вліятельнымъ представителемъ обособившагося нидерландскаго ренессанса.

Въ Голландіи въ это же время зодчій и скульпторъ Корнелисъ Бломартъ (съ 1525 до 1594 г. и позже) изъ Бергейка, поселившійся въ Утрехтѣ, преслѣдовалъ нѣсколько иное направленіе, проявившееся особенно въ Дельфтѣ и въ Дордрехтѣ уже въ первой половинѣ вѣка. У него явился особый пріемъ строить, чередуя полосы кирпича и бутоваго камня, а фасады расчленять выступающими аркадами съ нишами, въ которыя, какъ, напримѣръ, въ складѣ на Вейнстраатѣ № 70 въ Дордрехтѣ, приписанномъ ему Галландомъ, еще въ 1558 г. примѣнена готическая трехлепестковая арка. Настоящія формы ренессанса являются только въ его самомъ значительномъ произведеніи, каѳедрѣ собора въ Герцогенбушѣ (1570), еще въ простомъ, благородномъ видѣ.

Голландскій характеръ фронтоновъ, большею частью ступенчатыхъ или прямыхъ, рѣже закругленныхъ по-фламандски, обусловливается все болѣе и болѣе строительнымъ способомъ изъ кирпича съ прослойками изъ бута, часто пересѣкающими пилястры въ видѣ горизонтальныхъ полосъ. Выступающія полуколонны или пилястры при этомъ часто ограничиваются верхнимъ этажемъ или даже фронтономъ, а иногда и совсѣмъ устраняются, такъ что формы ренессанса или барокко намѣчаются только въ дверныхъ и оконныхъ наличникахъ и въ главныхъ фронтонахъ. Въ предѣлахъ этого стиля нѣкоторыя постройки, примыкая къ упомянутому ранѣе ранне-классическому утрехтскому направленію, обнаруживаютъ своеобразный, полный силы стиль въ связи съ живописно и богато украшенными фасадами: такова, напримѣръ, гостиница Синтъ-Янсъ въ Горнѣ; хотя и лишенная какихъ бы то ни было орденовъ колоннъ, она имѣетъ, однако, классическій плоскій треугольный фронтонъ надъ окнами и ступенчатый главный фронтонъ, уступы котораго заполнены сидящими фигурами; таково великолѣпное зданіе сырной конторы 1582 г. въ Алькмарѣ (см. рис. на стр. 186) съ нижнимъ этажемъ въ рустику, пробитымъ полуциркульными арками, и вторымъ тосканскимъ съ полосами песчаника, пересѣкающими его пилястры, лежащимъ подъ двумя верхними коринѳскимъ и іоническимъ этажами. Такова же и красивая, мощная Гаагская ратуша съ ея ложей на крышѣ вмѣсто конька, съ ея крѣпкимъ вторымъ этажемъ, расчлененнымъ полосатыми пилястрами, и простымъ бутовымъ нижнимъ этажемъ съ фронтонными окнами и богатымъ полуциркульнымъ порталомъ, положеніе котораго сбоку отъ оси фасада уравновѣшивается стройной угловой башней.

Рядъ сѣверно-голландскихъ построекъ представляетъ попытки извлечь

красочную красоту изъ сопоставленія кирпича со вставками изъ бутоваго камня. Иногда цвѣтная полива замѣняетъ камень. Нѣкоторые дома въ Монникендамѣ и Эдамѣ имѣютъ узоры изъ зеленой поливы на красномъ фонѣ и красные на желтомъ. На одномъ домѣ въ Дельфтѣ имѣется фризъ 1585 г. съ узорами желтаго, бѣлаго и краснаго цвѣта.

Постройки изъ кирпича и бутоваго камня развиваются затѣмъ въ національно-голландскій стиль, который достигъ своей высшей точки въ великолѣпныхъ мясныхъ рядахъ въ Гаарлемѣ 1602 г. (см. ниже). Посредствующія зданія, ведущія къ нимъ, это ратуши въ Оудеватерѣ (1580), въ Франекерѣ (1591), въ Венлоо (1598) и даже зданіе въ Лейденѣ (1597), наиболѣе раннее произведеніе Ливена де Кея, автора лучшаго гаарлемскаго зданія. Въ произведеніяхъ этого рода завершилось въ зодчествѣ окончательное раздѣленіе голландскаго и фламандскаго искусства.

3. Нидерландское ваяніе XVI вѣка.

Многіе нидерландскіе зодчіе, намъ уже извѣстные, были одновременно и живописцами, а большая часть и скульпторами. Лучшими произведеніями нидерландской скульптуры этого времени, были части роскошно возведенныхъ уже описанныхъ надгробныхъ памятниковъ, алтарныхъ украшеній, каминовъ, сидѣній и леттнеровъ, какъ показываютъ сочиненія Маршаля, Галланда, Детре, Грауля, Гедике и др. Уже этимъ обусловливается ихъ декоративный характеръ.

Въ XVI вѣкѣ въ цвѣтущемъ состояніи находилось производство нидерландскихъ поздне-готическихъ рѣзныхъ алтарей (ср. т. II, стр. 547), прослѣженныхъ нами вплоть до этого столѣтія. Брюссель и въ этой области передалъ руководящее значеніе Антверпену. Въ Бельгіи, однако, почти всѣ алтари этого рода стали жертвой революціонныхъ бурь. Большинство образцовъ позднихъ антверпенскихъ алтарей съ именами мастеровъ сохранились поэтому на нѣмецкомъ и скандинавскомъ сѣверѣ (ср. т. II, стр. 704 и 711—712), куда они вывозились сотнями.

Рядомъ съ этой поздне-готической рѣзной скульптурой, все болѣе переходившей къ живописному исполненію, въ Нидерландахъ стала теперь постепенно процвѣтать скульптура новаго времени. Первымъ представителемъ сильнаго, еще не затронутаго итальянскимъ вліяніемъ самостоятельнаго направленія былъ верхне-нѣмецкій придворный скульпторъ правительницы Маргариты Австрійской Конрадъ Мейтъ изъ Вормса, на котораго мы уже указывали (ср. стр. 136). Остается неяснымъ, развился ли Мейтъ дѣйствительно въ Нидерландахъ. Нидерландскіе документы называютъ его нѣмцемъ („dit l'allemand“). Во всякомъ случаѣ, въ Нидерландахъ онъ приспособился къ мѣстнымъ потребностямъ и привычкамъ. Въ Бельгіи, гдѣ онъ выполнилъ двухъ лежащихъ ягнятъ и трехъ сивиллъ для знаменитаго, разрушеннаго въ 1796 г. французами алтарнаго украшенія церкви аббатства въ Тонгерлоо (1536 до 1548); не сохранилось ни одного произведенія его работы. Однако дошли до насъ его надгробные памятники церкви въ Бру около Бургъ-анъ-Брессъ

(ср. стр. 136), три великолѣпныя произведенія благороднаго сѣверно-реалистическаго стиля, исполненныя для правительницы, повидимому, по иностраннымъ образцамъ.

Жакъ Дюбрёкъ (ср. стр. 181), въ противоположность Мейту, перенесъ сюда въ 1535 г. изъ Италіи стиль Андреа Сансовино. Изъ скульптурныхъ произведеній его знаменитаго леттнера въ Сентъ Водрю въ Монсѣ (1535—1548), своимъ желтоватымъ алебастромъ рѣзко выступаютъ на черномъ мраморѣ постамента статуи Спасителя и семи добродѣтелей, большіе круглые рельефы съ изображеніями Сотворенія Міра, Страшнаго Суда и Тріумфа Религіи, затѣмъ широкіе и низкіе рельефы перилъ съ изображеніями Тайной Вечери, Се-Человѣка и Суда надъ Спасителемъ, а также высокіе каменные рельефы Бичеванія, Несенія Креста и Воскресенія. Всѣ старо-нидерландскія воспоминанія здѣсь исчезли. Евангельскія событія разсказаны съ внѣшней стороны наглядно, но безъ настоящаго внутренняго оживленія при посредствѣ стройныхъ, свободныхъ фигуръ, съ нѣсколько разсчитанными движеніями. Вмѣстѣ съ Гедике можно прослѣдить на этихъ произведеніяхъ развитіе его стиля отъ многофигурныхъ композицій къ болѣе совершеннымъ малофигурнымъ съ болѣе яснымъ построеніемъ, отъ широкой, декоративной манеры къ старательной, болѣе твердой, даже болѣе неподвижной манерѣ. Изъ надгробныхъ памятниковъ работы Дюбрёка опредѣленъ надгробный памятникъ священника Эсташа де Крой въ соборѣ Сентъ Омера (1538—1540). Хотя обезображенный, онъ представляетъ умершаго, лежащаго на саркофагѣ изъ чернаго мрамора уже безъ животныхъ подъ ногами, приданныхъ Мейтомъ фигурамъ въ Бру, а въ головахъ саркофага еще разъ повторена фигура епи-

Зданіе сырной конторы въ Алькмарѣ. По фотогр. Голландской Государственной Комиссіи. Ср. текстъ, стр. 184.

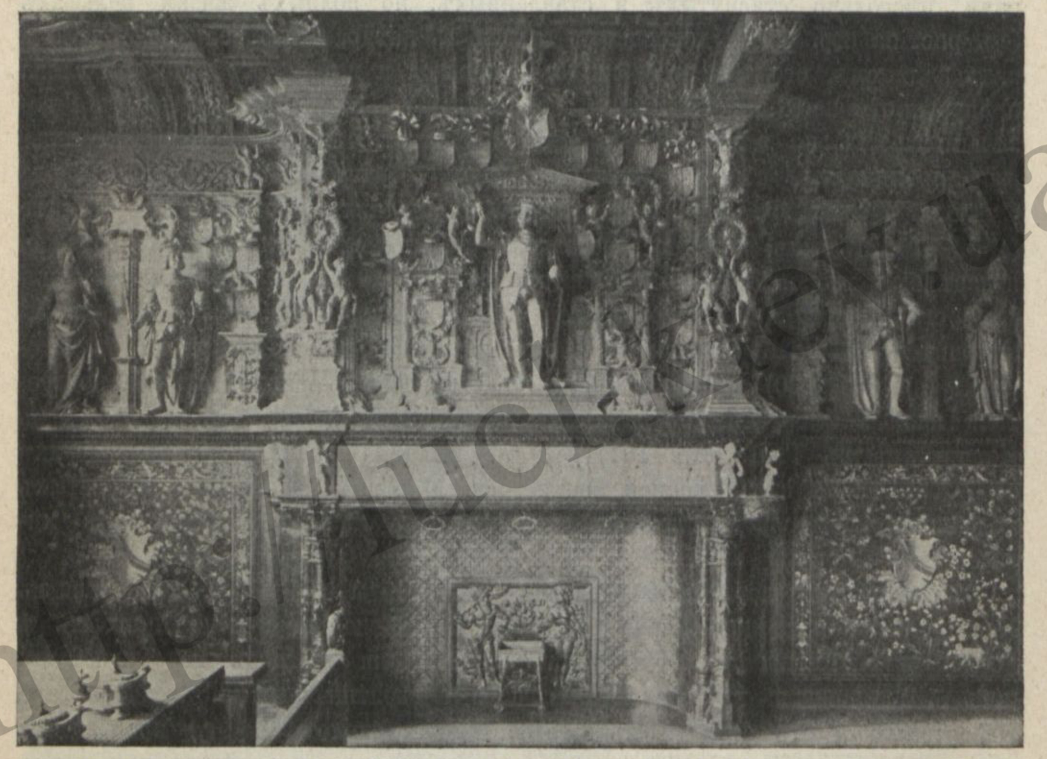
скопа, но живого, молящагося стоя на колѣняхъ. И здѣсь видна свободная, внимательная работа, однако безъ глубины художественнаго переживанія. Дюбрёкъ считается учителемъ того Джованни да Болонья, который обратно принесъ въ Италію нидерландско-итальянское искусство (ср. стр. 60).

Нидерландское вѣяніе чувствуется и въ одновременномъ искусствѣ въ Брюгге. Мраморные рельефы знаменитаго камина зала Шёффеновъ (ср. стр. 180), исполненные Гюйо де Бограномъ въ 1529 г. по проектамъ Лансeлота Блонделя, рисуютъ исторію Сусанны въ богатыхъ фигурами, нѣсколько стиснутыхъ и сдавленныхъ, но полныхъ жизни рельфахъ (см. рис. на стр. 188). Деревянныя статуи въ натуральную величину Карла V надъ каминомъ, его дѣда и бабки съ отцовской и материнской стороны слѣва и справа отъ него на стѣнкахъ, законченныя въ 1532 г. Германомъ Глозенкампомъ по эскизамъ Блонделя, представляютъ собою короткія, сильныя, проникнутыя сѣверной жизнью фигуры. Надгробный памятникъ Карла Смѣлаго работы Якоба Іонгелинка въ церкви Богоматери въ Брюгге (1559—1562) былъ нарочно поставленъ въ старомъ стилѣ, здѣсь, однако, показывающемъ свободное мастерство, рядомъ съ болѣе старымъ памятникомъ его дочери Маріи Бургундской (ср. т. II, стр. 545). 28 рельефовъ съ амурчиками на тамбурной двери Поля ванъ денъ Шельдена въ Оденардѣ (ср. стр. 180) являются произведеніями скорѣе орнаментальной, но все-таки вполнѣ флорентійской манеры. Алтарная пределла Яна де Мона въ Нотръ-Дамъ въ Галѣ (стр. 181) уже не имѣетъ никакихъ нидерландскихъ отзвуковъ ни въ своей конной фигурѣ св. Мартина, ни въ продолговатыхъ медальонахъ, выполненныхъ высокимъ рельефомъ съ изображеніемъ дѣлъ милосердія.

Превосходныя лежачія изображенія Адельгейды Эйленборгъ въ церкви въ Иссельштейнѣ и герцога Карла Гельдерна въ главной церкви въ Арнгеймѣ въ Голландіи снабжены еще готическими животными въ видѣ подставокъ для ногъ. Въ противоположность имъ надгробный памятникъ графа Энгельбрехта II Нассаускаго и его супруги въ соборѣ Бреды (около 1525 г.) производитъ уже вполнѣ современное, почти микель-анджеловское впечатлѣніе: худощавые супруги покоятся на соломенной подстилкѣ, по четыремъ угламъ которой стоятъ на колѣняхъ алебастровыя въ натуральную величину, колѣнопреклоненныя выразительныя фигуры древнихъ героевъ. Предположеніе, что это не особенно радующее взоръ произведеніе принадлежитъ итальянцу, ничуть не убѣдительно. Наоборотъ, 16 рельефовъ Яна Тервена, изображающіе въѣздъ Карла V въ Дордрехтъ, на его дордрехтскихъ хоровыхъ скамьяхъ (ср. стр. 181), и оконченные въ 1542 г., являются дѣйствительно классическими. Кавалькада отдаленно напоминаетъ фризъ Парѳенона (ср. т. I, стр. 422); и все-таки онъ несомнѣнно принадлежитъ какому-нибудь голландцу первой половины XVI столѣтія. Каменныя скульптуры Якова Колина, утрехтца, на кампенскомъ каминѣ (ср. стр. 181—2), рельефные фризы котораго изображаютъ Судъ Соломона, Великодушіе Сципіона, Мужество Сцеволы и Неподкупность Дентата, при всей близости къ формамъ ренессанса все же самостоятельны. Надгроб-

ный памятникъ Бредероде въ Віаненѣ (рис. см. на стр. 190) съ изображеніемъ цѣльнаго костяка подъ верхней плитой, на которой благородная чета со слегка обозначенными колѣнями покоится въ тихомъ снѣ, также приписывается Колину.

Къ Александру Колину изъ Мехельна, работавшему, какъ мы видѣли (ср. стр. 133), въ Германіи, здѣсь незачѣмъ возвращаться. Изъ второй половины XVI вѣка мы можемъ выдѣлить только одного фламандца и одного голландца, уже извѣстныхъ намъ архитекторовъ, антверпенца Корнелиса Флориса



Каминная стѣна въ залѣ Шёффеновъ дворца Правосудія въ Брюгге. По фотографіи.

(ср. стр. 182) и утрехтца Корнелиса Бломарта (ср. стр. 184). Скульптурныя произведенія Корнелиса Флориса неотдѣлимы отъ его разукрашенныхъ монументальныхъ построекъ. Многочисленные рельефы изъ Ветхаго и Новаго завѣта на алтарной пределлѣ въ Сентъ Леонардѣ въ Лео расположены въ десять ярусовъ. Статуи святыхъ по угламъ слѣдуютъ линіямъ всего сооруженія. Здѣсь, конечно, нельзя найти большой самостоятельной пластической жизни, но въ декоративномъ отношеніи скульптуры сливаются съ мощнымъ сооруженіемъ въ одно цѣлое, производящее сильное впечатлѣніе. То же можно сказать и о сѣни церкви въ Суэрбемпде около Диста, по обѣимъ сторонамъ которой около торжественно сидящей въ нижней нишѣ Мадонны стоятъ на колѣняхъ жертвователи. Въ главномъ зданіи Флориса, Антверпенской ратушѣ, рельефъ камина съ изображеніемъ Суда Соломона въ аванзалѣ помѣщенія

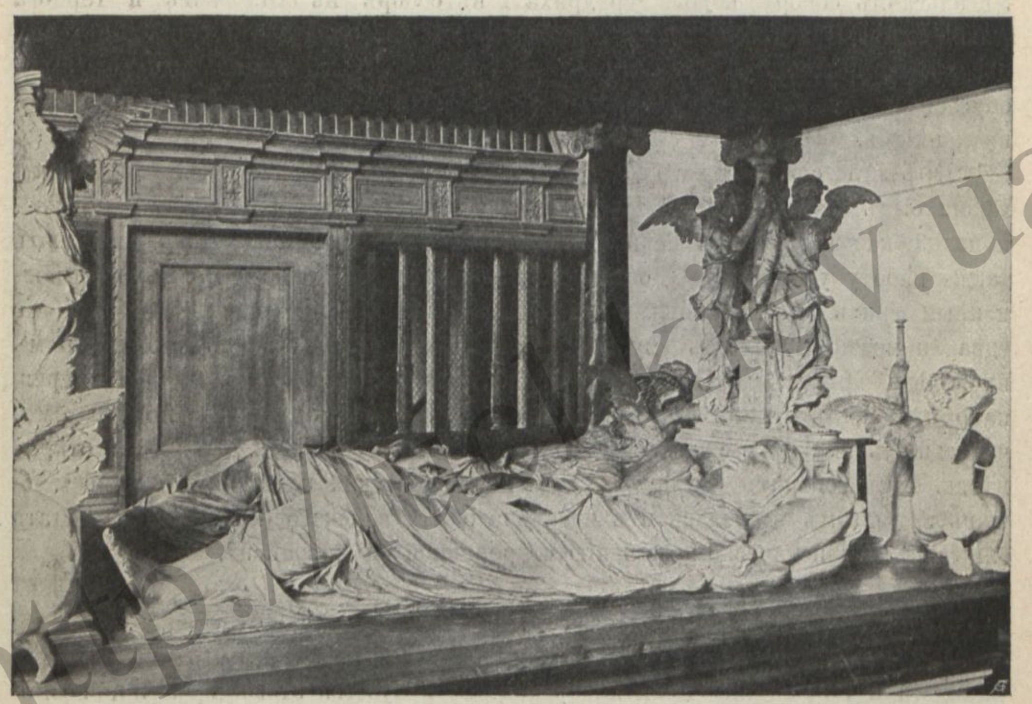
совѣта и рельефъ Избіенія младенцевъ въ Вѣнчальной залѣ, расписанной его братомъ Франсомъ (ср. стр. 204), принадлежатъ къ его лучшимъ произведеніямъ. Затѣмъ послѣдовалъ (въ 1573 г.) его знаменитый въ видѣ тріумфальной арки леттнеръ собора въ Турнэ, украшенный многочисленными статуями, двѣнадцатью рельефами съ библейскими сюжетами и шестью медальонами Страстей Господнихъ. Изъ надгробныхъ памятниковъ Флориса, по обыкновенію съ каріатидами, большинство находится внѣ Нидерландовъ. Важнѣйшими являются памятники Христіана II въ соборѣ въ Рёскильде, Густава Вазы въ Упсальскомъ соборѣ, короля Фридриха I въ соборѣ въ Шлезвигѣ и герцога Альбрехта I Прусскаго въ Кёнигсбергскомъ соборѣ. Его вліяніе на всемъ сѣверѣ, какъ показалъ Эренбергъ, было огромно. Его стиль, однако, былъ обусловленъ скорѣе временемъ, чѣмъ его личностью, и потому является кратковременнымъ.

Корнелисъ Бломартъ, ученикъ Тервена, первую половину своей жизни былъ скульпторомъ. Множество скульптурныхъ произведеній на знаменитой каѳедрѣ его въ Герцогенбушѣ (ср. стр. 184) позволяетъ распознать также работу учениковъ. Достовѣрно Бломарту принадлежитъ живо выполненный фризъ съ мальчиками-клирошанами на цоколѣ перилъ каѳедры, но едва ли можно приписать ему пять роскошныхъ рельефовъ съ изображеніемъ проповѣди Христа, ап. Павла, ап. Петра, Іоанна Крестителя и ап. Андрея, напоминающихъ лучшія нѣмецкія работы XVI столѣтія. Рядъ менѣе замѣчательныхъ амстердамскихъ скульптуръ второй половины XVI вѣка открываетъ, какъ говоритъ Галландъ, „что и голландская пластика того времени шагъ за шагомъ удалялась отъ идеальнаго итальянскаго образца, чтобы стать ближе къ реалистическому теченію современной ей живописи“.

4. Нидерландская живопись XVI столѣтія.

Живопись и въ XVI столѣтіи оставалась любимымъ искусствомъ Фландріи и Голландіи. Если нидерландское искусство этого времени, несмотря на величавый, спокойный и зрѣлый расцвѣтъ XV вѣка и еще болѣе значительное и свободное, дальнѣйшее развитіе въ XVII вѣкѣ, является все же искусствомъ переходнымъ, ищущимъ путей, то причина этого, что бы тамъ ни говорили, лежитъ, главнымъ образомъ, въ мощномъ, но неравномѣрномъ переходѣ на сѣверъ южнаго языка формъ, переработка которыхъ руководящими нидерландскими живописцами XVI вѣка удалась на взглядъ лишь современниковъ, но не на взглядъ потомства. Что нидерландскіе художники этого времени не довольствовались, подобно большинству нѣмецкихъ, странствованіями въ сѣверную Италію, а направлялись прямо въ Римъ, изысканный стиль котораго противорѣчилъ сѣверной натурѣ, стало для нея роковымъ. Рядомъ съ „римскимъ“ направленіемъ, достигшимъ апогея въ 1572 г. въ основаніи антверпенскаго братства романистовъ, національное теченіе, именно въ области живописи никогда не изсякало. За рѣдкими національными начинаніями, въ которыхъ находило продолженіе и цвѣтъ движеніе XV вѣка, послѣдовали десятилѣтія итальянскаго преобладанія. Во второй половинѣ столѣтія, когда

этотъ „итальянизмъ“ быстро застылъ въ академической манерѣ, противъ него немедленно явился сильный національный отпоръ, указавшій живописи новые пути. Если Германія ранѣе шла впереди въ самостоятельной выработкѣ жанра и пейзажа въ графикѣ, то теперь эти отрасли стали въ нидерландскихъ рукахъ самостоятельными вѣтвями станковой живописи. Затѣмъ послѣдовали портретъ-группа и архитектурный мотивъ въ живописи. Открылись новые міры. Однако между Фландріей и Голландіей въ теченіе всего XVI вѣка шелъ такой оживленный обмѣнъ живописцами, что происхожденіе мастеровъ



Гробница Бредероде въ Віаненѣ въ Голландіи. По фотогр. Голландской Государственной Комиссіи. Къ стр. 187.

значило меньше, чѣмъ традиція, которой они слѣдовали. Въ первой половинѣ XVI столѣтія намъ придется наблюдать развитіе нидерландской живописи въ различныхъ главныхъ ея очагахъ; во второй — поучительнѣе будетъ прослѣдить развитіе отдѣльныхъ отраслей.

Въ Нидерландахъ теперь господствовала станковая живопись. На репродукціонныя искусства, гравюру на деревѣ и на мѣди, оказываетъ вліяніе по большей части верхне-нѣмецкая графика. Несмотря на значеніе Луки Лейденскаго, живописца-гравера съ самостоятельной фантазіей, несмотря на заслуги такихъ мастеровъ, какъ Іеронимусъ Кокъ, Іеронимусъ Вириксъ и Филиппъ Галле для распространенія открытій своихъ земляковъ и несмотря на высокую живописную законченность, которую гравюра на мѣди пріобрѣла въ эклектическихъ рукахъ Гендрика Гольціуса (1558—1616) и его учениковъ, гравюра на мѣди и гравюра на деревѣ не играютъ въ Нидерлан-

дахъ такой важной роли, какъ въ Германіи. Книжная миніатюра и въ Нидерландахъ жила лишь остатками прежняго расцвѣта, на плоды которыхъ мы можемъ указать лишь при случаѣ. Напротивъ, стѣнная живопись именно здѣсь рѣшительнѣе, чѣмъ гдѣ-либо, уступила свои права и обязанности съ одной стороны тканью ковровъ, исторію котораго написали Гиффрэ, Мюнцъ и Пеншаръ, а съ другой — живописи по стеклу, изслѣдованной Леви, преимущественно въ Бельгіи. Тканья ковровъ нельзя исключать изъ великаго искусства нидерландцевъ XVI вѣка живописать на плоскости. Ткацкія произведенія всей остальной Европы блѣднѣютъ передъ нидерландскимъ тканьемъ ковровъ; въ Нидерландахъ же руководящее значеніе въ этомъ искусствѣ теперь безспорно получилъ Брюссель. Дѣйствительно, даже Левъ X заказалъ изготовить знаменитые рафаэлевскіе ковры (ср. стр. 40) въ мастерской Петера ванъ Альста въ Брюсселѣ въ 1515—19 гг.; рядъ другихъ извѣстнѣйшихъ серій ковровъ, рисованныхъ итальянцами, сохранившихся во дворцахъ, церквахъ и собраніяхъ, несомнѣнно брюссельскаго происхожденія. Назовемъ 22 ковра съ дѣяніями Сципіона въ Гардъ-Мёбль въ Парижѣ, 10 гобеленовъ съ исторіей любви Вертумна и Помоны въ мадридскомъ дворцѣ и 26 тканыхъ ковровъ изъ исторіи Психеи во дворцѣ въ Фонтэнбло. По нидерландскимъ картонамъ Баренда ванъ Орлея (ум. въ 1542 г.) и Яна Корнелиса Вермейена (1500—1559) были вытканы также охоты Максимиліана въ Фонтэнбло и завоеваніе Туниса въ мадридскомъ дворцѣ. Эта отрасль искусства забыла теперь свой прежній строгій стиль, съ ограниченнымъ пространствомъ, для болѣе живописнаго, а свою глубину стиля для роскоши болѣе яркихъ красокъ. Въ то же время живопись по стеклу въ Нидерландахъ, какъ и повсюду, пошла по тому же болѣе пластическому, съ болѣе яркими красками направленію; и именно здѣсь она впервые широко и роскошно развернула свое великолѣпіе. Такія серіи оконъ, какъ въ церкви св. Вальтруды въ Монсѣ (1520), въ церкви св. Іакова въ Люттихѣ (1520—1540) и церкви св. Екатерины въ Гоогстраатенѣ (1520—1550), живопись которыхъ въ архитектурныхъ мотивахъ проникнута еще готическими отзвуками, а также большія серіи, всецѣло одѣтыя въ формы ренессанса, напримѣръ роскошныя окна собора въ Брюсселѣ, частью восходящія къ Орлею (1538), и большой церкви въ Гудѣ, работы частью Вутера и Дирка Крабета (1555—1577), частью Ламберта ванъ Норта (до 1603), относятся къ крупнѣйшимъ произведеніямъ живописи на стеклѣ XVI столѣтія. Если даже согласиться, что древняя мозаичная стеклянная живопись была болѣе стильной, чѣмъ новомодная живописная, то все же нельзя не поддаться впечатлѣнію спокойной, съ небольшимъ числомъ красокъ гармоніи большихъ оконъ этого направленія.

Особый родъ монументальной живописи представляютъ въ одной части Голландіи большія, писанныя на деревѣ картины для потолочныхъ сводовъ, которыя во многоугольникахъ церковнаго хора, представляютъ темперой Страшный Судъ и другія библейскія событія, какъ параллели Ветхаго Завѣта къ Новому. Картины этого рода, изданныя и оцѣненныя Густавомъ ванъ Калькеномъ и Яномъ Сиксомъ, снова открыты въ церквахъ въ Энкгуйзенѣ (1484)'

Нарденѣ (1518), Алькмарѣ (1519), Вармгуйзенѣ (1525) и въ церкви св. Агнесы въ Утрехтѣ (1516).

Самыя старыя свѣдѣнія о нидерландской живописи XVI вѣка находятся въ описаніи Нидерландовъ Гвиччіардини, въ эпиграммахъ къ картинамъ Лампсонія и въ знаменитой книгѣ о живописцахъ Кареля ванъ Мандера съ примѣчаніями Гіиманса на французскомъ и Ганса Флёрке на нѣмецкомъ языкѣ. Изъ общихъ сочиненій слѣдуетъ указать на труды Ваагена, Шнаазе, Михіеля, А. І. Вотерса и Тореля, а также на работы Ригеля и Б. Риля. Опираясь на Шейблера, и авторъ этой книги лѣтъ тридцать тому назадъ потрудился надъ изученіемъ нидерландской живописи этого періода. Съ тѣхъ поръ результаты его частью дополнены, частью подтверждены новыми отдѣльными разысканіями Шейблера, Гіиманса, Гулина (ванъ Лоо) и Фридлендера. Исторію антверпенской живописи писали Максъ Роозесъ и Ф. І. ванъ денъ Бранденъ; для исторіи лёвенскаго искусства уже больше тридцати лѣтъ тому назадъ положилъ основаніе ванъ Эванъ, для мехельнскаго — Нееффсъ, для люттихскаго — Гельбигъ, для гаарлемскаго — ванъ деръ Виллигенъ.

Уже въ первой четверти XVI столѣтія въ **Антверпенъ** стекались художники самыхъ различныхъ фламандскихъ, голландскихъ и валлонскихъ городовъ. Въ спискахъ мастеровъ и учениковъ антверпенской гильдіи живописцевъ, опубликованныхъ Ромбоутсомъ и ванъ Леріусомъ, среди тысячъ неизвѣстныхъ именъ передъ нами проходитъ и большинство знаменитыхъ нидерландскихъ живописцевъ этого столѣтія. Во главѣ ихъ стоитъ **Квинтенъ Метсисъ** (Матсисъ, **Массисъ**), великій фламандскій мастеръ, который, какъ теперь всѣми признано, родился въ 1466 г. въ Лёвенѣ отъ родителей антверпенцевъ, а въ 1491 г. сталъ мастеромъ гильдіи св. Луки въ Антверпенѣ, гдѣ и умеръ въ 1530 г. Наши свѣдѣнія объ этомъ мастерѣ въ новѣйшее время возрасли благодаря Гіимансу, Карлу Юсти, Глюку, Когену и де Бошеру. Когенъ показалъ, что Квинтенъ въ Лёвенѣ воспитался на произведеніяхъ строгаго старо-фламандца Дирка Боутса (ср. т. II, стр. 568) и, повидимому, примыкалъ къ его сыну Альбрехту Боутсу (приблизительно 1461--1549 гг.), котораго ванъ Эвенъ, Гулинъ и другіе видятъ въ мастерѣ „Успенія Богоматери" Брюссельскаго музея. Былъ ли Квинтенъ въ Италіи, не доказано и не вытекаетъ съ необходимостью изъ его стиля, который могъ развиться на мѣстной почвѣ до большой свободы, широты и воодушевленія, свойственныхъ духу того времени, какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ. Даже отзвуки ренессанса въ строеніи его болѣе позднихъ картинъ и въ костюмахъ, полная настроенія ширь его пейзажей съ роскошными постройками на горныхъ лѣсныхъ склонахъ и нѣжность его увѣренной моделировки тѣла, не имѣющей, однако, ничего общаго со „сфумато" (ср. стр. 13) Леонардо да Винчи, не убѣждаютъ насъ въ томъ, что онъ долженъ былъ знать произведенія этого мастера. Все же онъ ничуть не оставался холоднымъ къ движенію ренессанса и смѣло и сильно велъ впередъ фламандскую живопись въ руслѣ своего времени. Конечно, у него нѣтъ разнообразія, основательности и духовной глубины Дюрера; но онъ превосхо-

дитъ его живописной силой кисти. Языкъ формъ Квинтена въ общемъ сѣверный по существу и не свободный отъ грубости и угловатости въ своей зависимости отъ другихъ стилей, проявляется въ нѣкоторыхъ головахъ самостоятельнаго типа съ высокимъ лбомъ, короткимъ подбородкомъ и маленькимъ,

„Оплакиваніе Христа“. Средняя часть Іоанновскаго алтаря Квинтена Метсиса. По фотографіи.

слегка выступающимъ ртомъ. Его краски сочныя, свѣтлыя и сверкающія, въ тонѣ тѣла переходятъ къ холодной одноцвѣтности, а въ одеждахъ къ тому переливчатому оттѣненію различными красками, которое Дюреръ опредѣленно отбросилъ. Его письмо при всей своей мощи доходитъ до старательной отдѣлки деталей, въ родѣ прозрачныхъ снѣжинокъ и развивающихся отдѣльныхъ волосковъ. Богатство воображенія несвойственно Квинтену, но тихимъ дѣйствіямъ онъ умѣетъ придавать чрезвычайно интимную душевную жизнь. Глав-

ныя группы его картинъ обыкновенно занимаютъ переднiй планъ во всю ширину; свѣтлый пейзажъ составляетъ величавый переходъ отъ средняго плана къ заднему.

Погрудныя изображенія въ натуральную величину Спасителя и Его Матери въ Антверпенѣ, написанныя съ любовью, но сухо переработанныя, относятся несомнѣнно еще къ XV столѣтію. Ихъ повторенія въ Лондонѣ имѣютъ вмѣсто темнозеленаго фона золотой. Четыре большихъ запрестольныхъ образа даютъ понятіе о зрѣлой силѣ Квинтена въ началѣ новаго столѣтія. Старшими являются створки возникшаго въ 1503 г. рѣзного алтаря въ Санъ Сальвадорѣ въ Вальядолидѣ. На нихъ изображены Поклоненіе Пастырей и Волхвовъ. Доказательства, приводимыя Карломъ Юсти, заставляютъ признать въ нихъ произведенія очень типичныя для Квинтена. Извѣстными, легко доступными большими и лучшими работами Квинтена являются законченный въ 1509 г. алтарь св. Анны Брюссельскаго музея, блистающій спокойной красотой, со св. Родомъ въ мечтательномъ настроеніи средней части и законченный въ 1511 г. алтарь ап. Іоанна Антверпенскаго музея, средняя часть котораго въ широкой, мощной и проникнутой страстью картинѣ представляетъ Плачъ надъ Тѣломъ Христа (см. рис. на стр. 193). Створки алтаря св. Анны содержатъ событія изъ жизни Іоакима и Анны, написанныя широко и жизненно съ прекрасной передачей душевной жизни. Створки Іоанновскаго алтаря имѣютъ на своихъ внутреннихъ сторонахъ мученія двухъ Іоанновъ, при чемъ фигуры ихъ на наружныхъ сторонахъ по старому обычаю представлены въ видѣ статуй, написанныхъ въ сѣрыхъ тонахъ на сѣромъ фонѣ. Четвертымъ въ рядъ съ этими работами становится по Гулину большой триптихъ Квинтена съ Распятіемъ въ собраніи Майеръ ванъ денъ Бергта въ Антверпенѣ. Изъ числа небольшихъ религіозныхъ изображеній къ нимъ присоединяются нѣсколько картинъ, раньше считавшихся работами „пейзажиста“ Патинира (ср. стр. 195), и прежде всего прекрасныя Распятія съ Магдалиной, обнимающей подножіе креста Національной галлереи въ Лондонѣ и въ галлереѣ Лихтенштейна въ Вѣнѣ. Къ этимъ картинамъ примыкаетъ прекрасный небольшой „Плачъ надъ Тѣломъ Христа“ въ Луврѣ, мастерски передающій окоченѣніе Святого Тѣла и Скорбь Маріи и Іоанна, не всѣми, впрочемъ, признаваемый за произведеніе Квинтена. Несомнѣнно подлинными являются роскошныя, торжественно сидящія Мадонны въ Брюсселѣ и въ Берлинѣ и поразительныя изображенія Магдалины въ Берлинѣ и Антверпенѣ.

Квинтенъ Метсисъ былъ также завершителемъ нидерландскаго бытового жанра съ полуфигурами въ натуральную величину. Большинство сохранившихся картинъ этого рода, съ дѣловыми людьми въ конторахъ, являются, конечно, только работами мастерской. Собственноручной работой, судя по увѣренному, законченному письму, является „Вѣсовщикъ золота и его жена“ въ Луврѣ, „Неравная пара“ у графини Пурталесъ въ Парижѣ. Само собой понятно, что Квинтенъ былъ также величайшимъ портретистомъ своего времени. Болѣе выразительныхъ и художественныхъ портретовъ, чѣмъ его, въ это время нигдѣ не писали. Самые извѣстные это портретъ какого-то каноника на фонѣ

широкаго, прекраснаго пейзажа въ галлереѣ Лихтенштейна, портретъ Петра Эгидія въ его кабинетѣ въ Лонгфордъ-Кастлѣ и портретъ пишущаго Эразма въ палаццо Строганова въ Римѣ. Портретъ Жеана Карონделета на зеленомъ фонѣ въ Мюнхенской пинакотекѣ приписывается лучшими знатоками Орлею. Все возрастающую широту замысла и способы живописи мастера можно прослѣдить именно по этимъ портретамъ.

Несомнѣнные послѣдователи явились у Квинтена Метсиса прежде всего въ области жанроваго портрета въ большую полуфигуру. Нѣкоторые портреты этого рода, раньше считавшіеся его произведеніями, напримѣръ „Двое скрягъ" въ Виндзорѣ, на принадлежности котораго Квинтену настаиваетъ де Бошеръ, и „Торгъ изъ-за курицы" въ Дрезденѣ, вслѣдствіе ихъ безсодержательныхъ формъ и холодныхъ красокъ, снова стали приписывать его сыну Яну Массису (ср. стр. 205). Къ Квинтену тѣсно примыкаетъ также Маринусъ Класъ изъ Ромерсваля (Реймерсваля) (1495 г. до 1567 г. и позже), бывшій въ 1509 г. ученикомъ антверпенской гильдіи. Его манера письма суровѣе, но тѣмъ не менѣе безсодержательнѣе, чѣмъ манера Квинтена. Съ особой любовью онъ останавливается на морщинахъ кожи и на частностяхъ оконечностей. „Св. Іеронимъ" въ Мадридѣ написанъ имъ въ 1521 г., „Сборщикъ податей" въ Мюнхенѣ въ 1542 г., „Мѣняла съ женой" въ Копенгагенѣ въ 1560 г. На бытовую картину похоже также его „Призваніе апостола Матѳея" въ собраніи лорда Нортбрука въ Лондонѣ. Этими картинами мы обозначили его любимые сюжеты. Гулинъ называетъ его „однимъ изъ послѣднихъ великихъ національно-фламандскихъ мастеровъ".

Вѣсовщикъ золота Квинтена Метсиса въ Парижѣ. По фотогр. Брауна и Кº въ Дорнахѣ и Парижѣ.

Іоахимъ Патиниръ изъ Динана (1490—1524), ставшій антверпенскимъ мастеромъ въ 1515 г., первый истинный пейзажистъ, признанный таковымъ и Дюреромъ, развился рядомъ съ Боутсомъ, Давидомъ и Квинтеномъ Метсисомъ. Но все-таки свои пейзажи съ деревьями, водами и домами, со скалами на заднемъ планѣ, громоздящимися на скалы, онъ соединялъ еще всюду съ библейскими событіями и не давалъ такихъ органически развитыхъ и цѣльныхъ по настроенію пейзажей, какъ пейзажныя акварели Дюрера или небольшія масляныя картины Альтдорфера и рисунки Губера. Въ отдѣльныхъ частяхъ Патиниръ естественно и художественно наблюдалъ и передавалъ крутые скалистые утесы, пышныя группы деревьевъ, широкіе рѣчные виды своей родины, долины верхняго Мааса; листья деревьевъ онъ по старо-нидерландскому образцу изображалъ зернисто, точками; однако онъ такъ фантастично и безъ соблюденія перспективы нагромождаетъ отдѣльныя части одну на другую, что его картины природы кажутся въ общемъ загроможденными и

неестественными. Главныя картины съ его подписью являются: пейзажъ въ Мадридѣ съ „Искушеніемъ св. Антонія“, приписываемый теперь Квинтену Метсису, и величественный пейзажъ съ „Крещеніемъ Господнимъ“ Вѣнской галлереи. Его подпись имѣетъ и пейзажъ съ „Отдыхомъ на пути въ Египетъ“, его любимымъ дополненіемъ къ пейзажу, въ Антверпенѣ и со св. Іеронимомъ въ Карлсруэ. Въ Берлинѣ, кромѣ музея, его работы имѣются въ собраніи Кауфмана; въ другихъ странахъ съ нимъ можно познакомиться въ главныхъ галлереяхъ Мадрида и Вѣны.

Рядомъ съ Патиниромъ развивался второй, почти современный ему пейзажистъ долины Мааса, Генри (Гендрикъ) Блесъ или Метъ де Блесъ изъ Бувиня (1480 г. до 1521 г. и позже), прозванный итальянцами Чиветта за его знакъ „сыча“. Достовѣрно, что онъ былъ въ Италіи, менѣе достовѣрно, что онъ живалъ въ Антверпенѣ. Рядъ посредственныхъ картинъ религіознаго содержанія, именно „Поклоненіе волхвовъ“ и ихъ прототипъ съ подписью „Henricus Blesius“ Мюнхенской пинакотеки, дѣйствительно возникли въ Антверпенѣ. Ихъ ландшафтныя дали, судя по мотивамъ и исполненію, примыкаютъ къ ландшафтамъ Патинира, хотя ихъ коричневый тонъ свѣтлѣе. Все же стиль фигуръ этихъ картинъ имѣетъ слишкомъ мало общаго со стилемъ фигуръ настоящихъ пейзажей Чиветты, исключительнаго пейзажиста старинныхъ источниковъ, чтобы не могло возникнуть нѣкотораго сомнѣнія въ принадлежности религіозныхъ картинъ указанной Блесовской группы пейзажисту Генри Метъ де Блесу. Подпись на мюнхенской картинѣ во всякомъ случаѣ мы вмѣстѣ съ Фоллемъ считаемъ подлинной. Пейзажистъ съ этимъ именемъ, по сравненію съ Патиниромъ, во-первыхъ, отличается болѣе бѣлесоватымъ колоритомъ, затѣмъ онъ увѣреннѣе, но скучнѣе по композиціи, наконецъ мягче, но напыщеннѣе по манерѣ письма. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ скоро отказывается отъ уснащенія пейзажа религіозными фигурами и замѣняетъ ихъ жанромъ. Среднему зрѣлому времени принадлежатъ его пейзажи съ Крестнымъ путемъ Вѣнской академіи художествъ и палаццо Доріа въ Римѣ, большой фантастическій горный пейзажъ съ вальцовальнями, доменными печами и кузницами въ Уффиціяхъ и пейзажъ со скалами, рѣкой и (почти незамѣтнымъ) самаряниномъ Вѣнской галлереи, владѣющей цѣлымъ рядомъ его картинъ. На переходѣ къ послѣдней манерѣ стоитъ пейзажъ съ торговцемъ и обезьянами въ Дрезденѣ.

Достовѣрно работалъ въ Антверпенѣ Янъ Госсартъ изъ Мобёжа (Мабузе; около 1470—1541 г.г.), обыкновенно называемый Мабузе по имени его родного города, по-латыни Malbodius. Отъ Давида онъ перешелъ къ Квинтену, а затѣмъ въ Италіи (1508—1519), переработавъ вліяніе верхне-итальянскихъ школъ, развился въ главнаго представителя римско-флорентійскаго стиля въ Бельгіи. Въ преобразованіи языка формъ у него принимаютъ участіе не только архитектура, но и фигуры и вся композиція, и потому своей холодной пластической, дѣланной рѣзкостью его стиль кажется манернымъ и нехудожественнымъ. Напротивъ того, болѣе раннія произведенія Мабузе, напримѣръ знаменитое съ подписью его „Поклоненіе волхвовъ“ въ Кастль-Говардѣ, „Хри-

стосъ на Масличной горѣ“ въ Берлинѣ, „Трехчастный алтарикъ Мадонны“ въ музеѣ въ Палермо, являются старо-нидерландскими произведеніями съ проникающимъ, жизненнымъ языкомъ формъ и красками. Изъ картинъ поздняго времени „Адамъ и Ева“ въ Гэмптонъ-Кортѣ, „Евангелистъ Лука, пишущій Богородицу“ въ Рудольфинумѣ въ Прагѣ и „Мадонны“ въ Мадридѣ, Мюнхенѣ и Парижѣ при всемъ техническомъ искусствѣ отличаются уже намѣренной холодностью формъ и тоновъ его итальянизма; миѳологическія картины этой манеры, въ родѣ „Геркулеса и Деяниры“ у Кука въ Ричмондѣ (1517), „Нептуна и Амфитриты“ въ Берлинѣ и „Данаи“ въ Мюнхенѣ (1527) тѣмъ невыносимѣе, что все еще стремятся соединить совершенно реалистическія головы съ холодной пластикой тѣлъ. Портреты Мабузе въ Берлинѣ, Парижѣ и Лондонѣ показываютъ его, однако, съ лучшей стороны. Все-таки портретная живопись всегда возвращаетъ къ природѣ.

Родственнымъ мастеромъ, развившимся подъ вліяніями Квинтена, Патинира и Мабузе, былъ Іоосъ ванъ Клеве старшій (около 1485—1540 гг.), въ 1511 г. амстердамскій мастеръ, во всякомъ случаѣ побывавшій въ Италіи. Послѣ изслѣдованій Кеммерера, Фирменихъ-Рихарца, Юсти, Глюка, Гулина и другихъ можно считать почти вполнѣ установленнымъ, что плодовитый, прекрасный и симпатичный „мастеръ Успенія Богородицы“, извѣстный подъ такимъ именемъ по его двумъ образамъ съ этимъ сюжетомъ въ Кёльнѣ (1515) и въ Мюнхенѣ, не кто иной, какъ этотъ Іоосъ ванъ Клеве старшій, хотя Фоль признаетъ за нимъ только мюнхенскій образъ. Шейблеръ оказалъ большую услугу сопоставленіемъ его работъ. Указанныя картины его кисти, равно какъ и другія болѣе раннія, при всей своей нижне-нѣмецкой пріятности и простотѣ, уже тронуты первыми вліяніями ренессанса. Главныя произведенія его средняго возраста, когда онъ соединялъ еще свѣжесть рисунка съ теплыми красками и плавной кистью, это — благородный церковный алтарь Мадонны съ вишнями въ Вѣнѣ, небольшое „Поклоненіе волхвовъ“ въ Дрезденѣ, великолѣпная „Мадонна“ въ Инсъ-Голлѣ около Ливерпуля и „Распятіе“ у Вебера въ Гамбургѣ. Ихъ отличаютъ богатыя, но лишь наполовину выражающія формы ренессанса постройки съ играющими скульптурными амурчиками и прекрасные пейзажи, продолжающіе болѣе уравновѣшенно манеру Патинира. Его позднѣйшую манеру, болѣе холодную лишь въ нѣкоторыхъ пластически выраженныхъ фигурахъ, а сравнительно съ Мабузе болѣе мягкую и нѣжную по моделировкѣ, представляютъ большое „Поклоненіе волхвовъ“ въ Дрезденѣ, изображенія „Плача надъ Христомъ“ въ Луврѣ и въ Штеделевскомъ институтѣ, „Алтарь трехъ волхвовъ“ въ Неаполѣ и „Святое Семейство“ въ палаццо Бальби въ Генуѣ. Его мягко и ровно написанные портреты въ галлереяхъ Берлина, Дрездена, Кёльна, Касселя и Мадрида и прекраснѣйшій между ними мужской портретъ собранія Кауфмана въ Берлинѣ слывутъ еще и слыли раньше большею частью подъ чужими именами. Еще болѣе сильное вліяніе Квинтена Метсиса, чѣмъ „мастеръ Успенія Богородицы“, показываютъ „мастеръ изъ Франкфурта“, изученный Вейцзекеромъ, съ его главной картиной алтарнаго „Распятія“ Штеделевскаго института, и „мастеръ капеллы Святой Крови“

(въ Брюггѣ); галлерея Вебера въ Гамбургѣ обладаетъ „Алтаремъ Дѣвы Маріи“ его работы.

Обращаясь къ Брюсселю, встрѣчаемъ здѣсь уже въ первыя десятилѣтія вѣка отличнаго мѣстнаго мастера, Варенда ванъ Орлея (ум. въ 1542 г.), закончившаго, какъ говорятъ, свое образованіе подъ руководствомъ Рафаэля въ Римѣ, хотя въ то же время нельзя доказать его пребыванія въ Италіи. Художникъ XV столѣтія вначалѣ, онъ около 1520 г., подъ вліяніемъ Рафаэля, Дюрера и Мабузе, переходитъ къ романизму и самъ является наиболѣе значительнымъ представителемъ его въ Нидерландахъ. Еще лѣтъ тридцать тому назадъ Альфонсъ Вотерсъ показалъ, а недавно Фридлендеръ снова основательно подтвердилъ, что вначалѣ онъ посвящалъ себя главнымъ образомъ старинной живописи, а впослѣдствіи тканью ковровъ и живописи по стеклу въ обширныхъ размѣрахъ. По его картонамъ были изготовлены не только упомянутыя уже „Охоты Максимиліана“ Лувра, но и „Жизнь Авраама“ въ Гэмптонъ-Кортѣ и въ Мадридѣ, „Битва при Павіи“ въ Неаполѣ и нѣкоторыя изъ самыхъ красивыхъ картинъ на стеклѣ брюссельскаго собора.

Лазарь у дверей злого богача. Часть задней стороны алтаря со страданіями Іова въ Брюссельскомъ музеѣ. По фотогр. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ. Къ стр. 199.

Самымъ раннимъ изъ сохранившихся запрестольныхъ образовъ Фридлендеръ считаетъ „Алтарь апостоловъ“, средняя часть котораго съ событіями изъ жизни апостоловъ Ѳомы и Матѳея принадлежитъ Вѣнской галлереѣ, а створки — Брюссельской. Онъ относитъ его къ 1512 г. Створка алтаря св. Вальбурги въ Туринской галлереѣ, украшенная въ чистомъ готическомъ стилѣ, проникнутая не менѣе старо-фламандскимъ духомъ, была начата лишь въ 1515 г., а закончена въ 1520 г. Почти одновременный алтарь съ изображеніемъ Проповѣди

св. Норберта въ Мюнхенѣ даетъ уже архитектуру ренессанса, конечно, слабо понятую. Среди его отличныхъ, простыхъ и правдивыхъ портретовъ его подпись имѣетъ портретъ доктора Целле 1519 г. въ Брюсселѣ. Итальянизмъ Орлея проявляется вполнѣ и сразу, хотя и въ мягкой переработкѣ, въ „Испытаніяхъ Іова“ (1521) Брюссельскаго музея (см. рис. на стр. 198), въ недавно пріобрѣтенной Мадоннѣ Лувра (1521), которой соотвѣтствуетъ подобная же картина 1522 г. во владѣніи частнаго лица въ Испаніи, а также въ алтарѣ „Призрѣнія бѣдныхъ“ Антверпенскаго музея, съ изображеніемъ Страшнаго Суда и дѣлъ милосердія. На алтарь съ Распятіемъ въ Роттердамѣ мы смотримъ какъ на произведеніе болѣе позднее, а самымъ зрѣлымъ произведеніемъ мастера считаемъ вмѣстѣ съ Фридлендеромъ портретъ Каронделета въ Мюнхенѣ, приписываемый Метсису. Запрестольные образа конца его жизни оказались довольно посредственными работами его мастерской.

Петеръ Кöкъ ванъ Альстъ (1502—1550), „фламандскій Витрувій“ (ср. стр. 181), путешественникъ по Италіи, жившій въ Антверпенѣ ранѣе переселенія въ Брюссель, былъ ученикомъ Орлея. Какъ живописца въ духѣ Орлея мы знаемъ его по „Тайной Вечерѣ“ въ Брюссельскомъ музеѣ. Въ томъ же собраніи находятся картины художниковъ, родственныхъ Орлею, Корнелиса и Яна ванъ Конинксло (1489—1554), въ которыхъ нѣтъ слѣдовъ какого-либо развитія впередъ, видимаго, однако, въ картинахъ и брюссельскаго пейзажиста Луки Гассель ванъ Гельмонта (1496—1561) Вѣнской галлереи и собранія Вебера въ Гамбургѣ, который слѣдовалъ направленію Чиветты. Никакіе пейзажи этой школы съ рѣки Мааса, однако, не могутъ сравниться по непосредственности воспріятія и красочности выраженія съ пейзажами Альтдорфера (ср. стр. 130) и Дунайской школы.

Къ Брюссельской школѣ мы вмѣстѣ съ Гулиномъ могли бы попрежнему отнести также „мастера женскихъ полуфигуръ“, въ которомъ Викгоффъ предполагаетъ ни много ни мало какъ Жана Клуэ, индерландскаго придворнаго живописца французскаго короля Франциска I. Талантливый вѣнскій ученый дѣйствительно придалъ вѣроятіе тому, что онъ работалъ во Франціи, но что онъ былъ Жаномъ Клуэ остается болѣе чѣмъ сомнительнымъ. Его читающія или занимающіяся музыкой дамы, обыкновенно написанныя порознь или по нѣскольку въ полуфигуру среди богато убранной обстановки, сохранились во многихъ собраніяхъ. Викгоффъ недавно выдѣлилъ и пересмотрѣлъ ихъ. Самыя красивыя три дамы, занимающіяся музыкой, галлереи Гарраха въ Вѣнѣ. Въ смыслѣ утонченности бытового жанра эти изображенія, соединяющія съ благородными позами и спокойнымъ оживленіемъ простую живопись и горячія краски, берутъ новую ноту въ исторіи живописи.

Въ Брюгге сразу же обращаютъ на себя вниманіе непосредственные преемники Давида (ср. т. II, стр. 573). Къ нимъ принадлежитъ Адріенъ Изенбрантъ, мастеръ гильдіи города Брюгге съ 1510 г., умершій въ 1551 г. Вмѣстѣ съ Гулиномъ мы, быть можетъ, и имѣемъ право видѣть его произведенія въ тѣхъ картинахъ, которыя Ваагенъ ошибочно приписалъ гаарлемскому мастеру Яну Мостарту (ср. стр. 204). Не обладая большимъ вообра-

женіемъ въ своихъ спокойныхъ, проникнутыхъ настроеніемъ пейзажахъ, просто и ясно нарисованныхъ фигурахъ, въ пышности своихъ глубокихъ тоновъ при не вполнѣ чистыхъ тѣлесныхъ тонахъ, онъ доводитъ стиль Давида до болѣе нѣжной прелести. Его большое „Поклоненіе волхвовъ“ въ церкви Дѣвы Маріи въ Любекѣ носитъ дату 1581 г., а „Скорбящая Богоматерь“ въ церкви Богоматери въ Брюгге написана по крайней мѣрѣ на десять лѣтъ позже. Изъ числа очень часто приписываемыхъ ему картинъ Гулинъ выдѣлилъ нѣкоторыя, напримѣръ явленіе Мадонны („Deipara Virgo“) Антверпенскаго музея и приписалъ ихъ Амброзіусу Бенсону (ум. около 1550 г.), ставшему мастеромъ города Брюгге въ 1519 г.

„Скорбящая Богоматерь“. Часть центральнаго Распятія алтаря Корнелиса Энгебрехтсена въ городскомъ Лейденскомъ музеѣ. По Ф. Дюльбергу.

Новое противоположное искусству этихъ мастеровъ національное направленіе въ духѣ Квинтена, со стилемъ котораго вступаютъ въ борьбу итальянскія вліянія, представляетъ Янъ Прево (Provost) изъ Монса, поселившійся около 1494 г. въ Брюгге и умершій здѣсь въ 1529 г., своими болѣе поздними единственно достовѣрными картинами, напримѣръ Страшнымъ Судомъ 1525 г. въ музеѣ въ Брюгге, другимъ Страшнымъ Судомъ у Вебера въ Гамбургѣ и Мадонной во славѣ въ С.-Петербургѣ. Наоборотъ, Ланселотъ Блондель (1496—1561; ср. стр. 180), картины котораго выдаются своей богатой орнаментикой, выполненной коричневымъ тономъ по золоту и холодными формами фигуръ, поплылъ вполнѣ по теченію ренессанса. Алтарный образъ 1523 г. съ житіями святыхъ Косьмы и Даміана въ церкви св. Іакова даетъ примѣръ его ранняго, еще неровнаго стиля, а зрѣлый позднѣйшій стиль выраженъ въ алтарѣ Мадонны 1545 г. въ соборѣ и въ картинѣ съ апостоломъ Лукой того же года Музея въ Брюгге. За Блонделемъ послѣдовали затѣмъ менѣе передовые Клаисы, изъ которыхъ только Петеръ Клаисъ старшій (1500—1576), отличный подписной автопортретъ 1560 г. котораго имѣется въ Національной галлереѣ въ Христіаніи, переходитъ за предѣлы первой половины столѣтія.

Самые значительные живописцы первой половины XVI вѣка, изученные въ новѣйшее время Дюльбергомъ, собрались въ сѣверныхъ Нидерландахъ, особенно въ Лейденѣ, Утрехтѣ, Амстердамѣ и Гаарлемѣ. Главное движеніе впервые съ новой силой проявилось въ Лейденѣ. Мастеромъ, вступившимъ на новые пути, явился здѣсь Корнелисъ Энгебрехтсенъ (Энгельбрехтсенъ; 1468—1533). Два главныхъ произведенія его въ Лейденскомъ музеѣ — это алтарь съ Распятіемъ (около 1509 г.; см. рис. на стр. 200), Жертвоприношеніемъ Авраама и Мѣднымъ зміемъ на внутреннихъ сторонахъ, Осмѣяніемъ и Вѣнчаніемъ Спасителя терновымъ вѣнцомъ на наружныхъ сторонахъ створокъ и алтарь съ Плачемъ надъ Тѣломъ Христа (около 1526 г.) съ небольшими сценами Страстей Христовыхъ по сторонамъ его и съ великолѣпными створками съ жертвователями и святыми. Въ обоихъ произведеніяхъ величественна страстность живого повѣствованія, удачно введеннаго въ область богатаго пейзажа. Въ Распятіи великолѣпна передача тѣла, несмотря на коричнево-сѣрыя тѣни и сильное совмѣстное дѣйствіе отдѣльныхъ сверкающихъ красокъ; патетическія движенія все-таки нѣсколько театральны; вытянутыя, удлиненныя фигуры съ ихъ маленькими головами, длинными ногами, толстыми икрами и тонкими лодыжками имѣютъ, повидимому, лишь отдаленное родство съ природой; его мужскія лица съ длинными носами, женскіе типы съ высокой верхней частью лица и поразительно короткой нижней частью не имѣютъ для себя никакого подобія. Картины алтаря съ Плачемъ надъ Тѣломъ Христовымъ написаны менѣе рѣзко и исполнены мягче и болѣе въ тонѣ, взятомъ въ коричневой гаммѣ. Вся архитектура на этихъ картинахъ, понятно, поздне-готическая, а всѣ фигуры, при отсутствіи вообще вѣрныхъ соотношеній, самостоятельно стремятся отъ связанности XV къ свободѣ XVI вѣка. Перечислять многочисленныя небольшія картины другихъ собраній, съ недавняго времени приписываемыя Энгебрехтсену лучшими знатоками, мы здѣсь не можемъ. Все же въ число ихъ входитъ небольшое искушеніе св. Антонія въ Дрезденѣ!

Главнымъ ученикомъ Энгебрехтсена былъ знаменитый сынъ Гюи Якобса, Лука ванъ Лейденъ (съ 1494 или раньше до 1533 г.), выступавшій не только какъ живописецъ, но и рѣзчикъ и граверъ своихъ композицій и рисовальщикъ для гравюры по дереву, въ чемъ его можно сравнить съ Дюреромъ. Онъ оставилъ 170 гравюръ на мѣди, 9 офортовъ и 16 гравюръ на деревѣ. Художественное развитіе его выступаетъ яснѣе всего въ гравюрахъ на мѣди, выдѣленныхъ Фольберомъ. Послѣ опытовъ ранняго времени, напримѣръ спящаго Магомета (1508), уже въ Обращеніи Савла (1509) и въ Искушеніи св. Антонія съ вытянутыми, какъ у Энгебрехтсена, фигурами, молодой мастеръ переходитъ къ болѣе ясному языку формъ и къ болѣе правильной группировкѣ на фонѣ богатыхъ пейзажей. Уже въ 1510 г. на листахъ съ „Адамомъ и Евой въ изгнаніи“, „Ессе Homo“, „Молочницей“ онъ достигаетъ изумительной высоты зрѣлаго національнаго стиля, внутренней жизни и нѣжной технической законченности, затѣмъ на листахъ съ Пентефріемъ 1512 г. и Пирамомъ 1514 г. онъ старается передать страстное чувство, а въ слѣдующій періодъ такими гра-

вюрами, какъ Несеніе Креста (1515), большая Кальварія (1517) и Христосъ въ образѣ садовника (1519) становится подъ знамя Дюрера. Вліяніе Дюрера на Луку достигаетъ своей высшей точки въ портретѣ императора Максимиліана (1520), въ болѣе обширной серіи Страстей Христовыхъ (1521), въ Зубномъ врачѣ (1523) и въ Хирургѣ (1524). Но около 1525 г. Лука подъ вліяніемъ Мабузе открыто перешелъ къ римской школѣ Маркъ-Антоніо (ср. стр. 72), явственно просвѣчивающей не только въ формахъ, но и въ содержаніи его изящныхъ орнаментальныхъ гравюръ (1527 и 1528), въ „Венерѣ и Амурѣ“ (1528 г.), въ серіи Грѣхопаденія (1529) и „Венерѣ и Марсѣ“ (1530). Область его сюжетовъ была такъ же разнообразна, какъ область сюжетовъ Дюрера; но по духу, силѣ и проникновенности Лука не можетъ идти въ сравненіе съ великимъ нюрнбержцемъ. Его дошедшія до насъ картины масляными красками подтверждаютъ это впечатлѣніе. Къ свѣжему и бодрому по краскамъ юношескому времени относятся: „Игроки“ графа Пемброка въ Уильтонъ-Гоузѣ и „Игроки въ шахматы“ въ Берлинѣ. Около 1515 г. возникла его роскошная по краскамъ, слегка тронутая вѣяніями ренессанса берлинская Мадонна. Духъ ренессанса сильнѣе чувствуется въ „Мадоннѣ“ и „Благовѣщеніи“ 1522 г. въ Мюнхенѣ. Лучшими произведеніями итальянскаго направленія поздняго времени являются его знаменитый Страшный Судъ (1526) въ Лейденскомъ музеѣ (см. табл. 17), затѣмъ „Моисей, источающій воду изъ скалы“ Германскаго музея (1527), важная въ своемъ родѣ картина съ манерными, длинными фигурами и холодная по краскамъ, и въ трехъ частяхъ картина съ изображеніемъ исцѣленія Іерихонскаго слѣпца (1531) въ Петербургѣ [1]. Средняя картина Страшнаго Суда въ Лейденѣ представляетъ Христа вдали, безъ Маріи и Іоанна, на радугѣ, подъ нимъ, справа и слѣва апостолы, съ любопытствомъ глядящіе изъ-за облаковъ, а на землѣ со слегка изогнутымъ горизонтомъ „Воскресеніе мертвыхъ“. Фигуры

Іосифъ въ темницѣ. Гравюра Луки ванъ Лейдена. По оригиналу Дрезденскаго Кабинета эстамповъ.

[1] А. Бенуа, Путеводитель Эрмитажа, стр. 202.

Исторія искусства. III. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

1. Причтенные къ праведнымъ въ картинѣ „Страшнаго Суда“ Луки ванъ Лейдена въ Лейденскомъ музеѣ.

По Ф. Дюльбергу.

2. Осужденные въ картинѣ „Страшнаго Суда“ Луки ванъ Лейдена въ Лейденскомъ музеѣ.

По Ф. Дюльбергу.

не скучены въ клубокъ, а въ намѣренно итальянскомъ духѣ ясно и опредѣленно разсѣяны по картинѣ въ одиночку или группами, но невольно выражены собственнымъ языкомъ формъ. Каждая обнаженная фигура стремится проявить себя и выдѣляется особеннымъ, произвольнымъ тѣлеснымъ тономъ среди сосѣднихъ фигуръ. При всей разсчитанности формъ величественное произведеніе все же вполнѣ самостоятельно задумано и исполнено. Своей живописностью, передачей жизни атмосферы, нѣжной гармоніей тоновъ и легкой плавностью письма оно превосходитъ почти всѣ одновременныя произведенія сѣверной живописи.

Въ Амстердамѣ въ первыя десятилѣтія вѣка процвѣталъ мастеръ Якобъ Корнелисъ ванъ Остзаненъ (1470—1533), примѣнявшій въ своихъ позднѣйшихъ картинахъ архитектурныя формы ренессанса, но по существу своего воображенія оставшійся строгимъ и сухимъ художникомъ въ старо-нидерландскомъ духѣ. Предположеніе, что онъ зависитъ отъ Энгбрехтсена, лишено всякой очевидности. Его фигуры имѣютъ высокіе лбы и маленькую нижнюю часть лица. Онъ выписываетъ отдѣльно каждый волосокъ, а околичности передняго плана исполняетъ твердо и старательно. Онъ сочно наноситъ краски и старательно, хотя нѣсколько рѣзко моделлируетъ въ свѣтлыхъ, богатыхъ тонахъ. Его гравюры на мѣди знали уже Барчъ и Пассаванъ, а картины его сопоставилъ впервые Шейблеръ. Его „Саулъ у Эндорской волшебницы“ въ Рійксмузеумѣ возникъ въ 1560 г., а мужской портретъ того же собранія въ 1533 г. Картины Остзанена находятся также въ Касселѣ, Берлинѣ, Антверпенѣ, Неаполѣ, Вѣнѣ и Гаагѣ. Соединеніе внѣшней пышности съ теплотой внутренняго чувства представляетъ ихъ своеобразную привлекательность.

Въ Утрехтѣ славился Янъ ванъ Скорель (Скоорль; 1495—1562), мастеръ, считаемый за настоящаго насадителя итальянизма въ Голландіи. Онъ былъ ученикомъ Якоба Корнелиса въ Амстердамѣ, Мабузе (ср. стр. 196) въ Антверпенѣ, а затѣмъ ѣздилъ въ Германію и Италію. Раннюю манеру его съ германскимъ вліяніемъ Дюрера показываетъ прекрасный алтарный складень со Святымъ родомъ 1520 г. въ Обервеллахѣ, полный непосредственной наблюдательности. Среднюю, итальянскую манеру его представляетъ „Отдыхъ на пути въ Египетъ“ въ Утрехтскомъ музеѣ и Дюльбергу напоминаетъ Доссо Досси (ср. стр. 108). Изъ его болѣе позднихъ, холодныхъ, намѣренно подражающихъ римской школѣ картинъ, сопоставленныхъ Юсти, Шейблеромъ и Боде, написанныхъ все же по нидерландски съ коричневатыми тѣнями, „Распятіе“ 1530 г. въ Боннскомъ провинціальномъ музеѣ носитъ знакъ имени Скореля. Проникнутое настроеніемъ въ пейзажѣ „Крещеніе Господне“ въ Гаарлемскомъ музеѣ удостовѣрено ванъ Мандеромъ. Съ остальными картинами этой манеры можно лучше всего познакомиться въ Утрехтѣ и въ Амстердамѣ. Превосходенъ также его алтарь съ Христомъ въ видѣ садовника у Вебера въ Гамбургѣ. Еще живѣе его портреты, напримѣръ Агаты ванъ Схонговенъ 1529 г. въ галлереѣ Доріа въ Римѣ (рис. стр. 205). Картины на деревѣ Гаарлемскаго и Утрехтскаго музеевъ, съ изображеніемъ гаарлемскихъ и утрехтскихъ паломниковъ въ Св. Землю въ видѣ полуфигуръ, идущихъ одна за другой, являются

ступенями, предваряющими портретныя группы великой голландской живописи. Повидимому, Скорелю принадлежитъ и фамильный портретъ Кассельской галлереи, производящій такое сильное впечатлѣніе.

Главнымъ гаарлемскимъ мастеромъ этого времени считается Янъ Мостартъ (1474—1556). Такъ какъ достовѣрныхъ работъ его не сохранилось, то ихъ ищутъ среди хорошихъ работъ безымянныхъ мастеровъ. Мы уже знаемъ, что Мостартъ Ваагена (ср. стр. 199) былъ псевдо-Мостартомъ. Недавно Глюкъ сдѣлалъ вѣроятное предположеніе, что прекрасный мужской портретъ въ Брюсселѣ съ Тибуртинской сивиллой на пейзажномъ фонѣ, двѣ створки съ жертвователями того же собранія и прелестное Поклоненіе волхвовъ въ амстердамскомъ Рійксмузеумѣ подлинныя произведенія Мостарта. Бенуа и Фридлендеръ прибавили сюда, кромѣ нѣкоторыхъ портретовъ, прекрасный алтарь Страстей Господнихъ, собственность д'Ультремонъ въ Брюсселѣ, возникшій будто бы въ Гаарлемѣ, но съ такой монограммой, которую ни въ какомъ случаѣ нельзя отнести къ Мостарту. Во всякомъ случаѣ, настоящій Мостартъ, если онъ таковъ, является переходнымъ мастеромъ отъ готики къ ренессансу, одареннымъ талантомъ въ области пейзажа и портрета и умѣніемъ красиво писать.

Вторая половина XVI столѣтія, какъ было сказано, принесла нидерландской живописи, вмѣстѣ съ новымъ національнымъ реализмомъ полную побѣду надъ итальянскимъ идеализмомъ, подготовившимъ тѣмъ не менѣе свободу движенія великой національной живописи XVII вѣка.

Великіе мастера этого вполнѣ развившагося нидерландскаго итальянизма второй половины XVI вѣка отличаются отъ своихъ предшественниковъ, къ которымъ они примыкали, Орлеевъ, Мабузе и Скорелей, рѣзкимъ и одностороннимъ подражаніемъ югу. Цѣлью ихъ стремленій, которой они и достигли, было называться нидерландскими Микель-Анджело и Рафаэлями. Несомнѣнно, что они располагали большимъ техническимъ умѣніемъ, и это сказывается особенно въ ихъ портретахъ, принуждавшихъ ихъ держаться натуры. Ихъ большимъ манернымъ картинамъ свѣтскаго или священнаго содержанія часто недоставало не только непосредственнаго взгляда и чувства, но и всѣхъ вѣчныхъ истинно художественныхъ преимуществъ. Это относится одинаково и къ ученику Орлея въ Мехельнѣ, Михаэлю ванъ Коксину (1499—1592), большія картины котораго красуются въ церквахъ и собраніяхъ Бельгіи, и къ ученику Мабузе въ Люттихѣ, Ламберту Ломбарду (1505—1566; ср. стр. 182), картины масляными красками котораго извѣстны почти лишь въ тогдашнихъ гравюрахъ; то же можно сказать о братѣ Корнелиса Флориса (ср. стр. 182), ученикѣ Ломбарда Франсѣ Флорисѣ де Вріендтѣ (1517—1576), мастерѣ съ наибольшимъ вліяніемъ изъ всѣхъ этихъ художниковъ. Лучшая картина его, именно полное силы „Низверженіе ангеловъ“ 1554 г., находится въ Антверпенскомъ, а болѣе слабый „Страшный судъ“ 1566 г. въ Брюссельскомъ музеѣ. Къ ученикамъ Флориса принадлежатъ Мартенсъ де Восъ (1532—1603), Криспіанъ ванъ денъ Брокъ (1524—1591) и трое братьевъ Франкеновъ, образующихъ старшую вѣтвь этой фамиліи художниковъ,

Іеронимусъ Франкенъ I (1540—1610), Франсъ Франкенъ I (1542 до 1616) и Амброзіусъ Франкенъ (1544—1618), извѣстные главнымъ образомъ разными историческими картинами съ маленькими фигурками среди ландшафтовъ, которыя младшее поколѣніе Франкеновъ продолжало совершенствовать въ болѣе свѣжемъ стилѣ XVII столѣтія. Къ главнымъ столпамъ „великой" антверпенской живописи принадлежалъ и знатный лейденецъ Отто ванъ Веенъ (Веніусъ; 1558—1629), интересный для насъ какъ учитель Рубенса. Онъ былъ ученикомъ Федериго Цуккаро въ Римѣ и въ своихъ безсильныхъ пестрыхъ картинахъ (въ Брюсселѣ, Антверпенѣ и Амстердамѣ) несомнѣнно стремился къ классическому спокойствію и ясности.

Старшее поколѣніе фламандскихъ маньеристовъ образуютъ мастера, идущіе отъ Квинтена Метсиса, писавшіе жанровые сюжеты наряду съ исторіями свѣтскаго и религіознаго содержанія. Такимъ былъ сынъ Квинтена Янъ Массисъ (1509—1575), и его библейскія картины, писанныя вполнѣ въ духѣ итальянскаго направленія, начинаются лишь съ 1558 г. „Отверженіемъ Іосифа и Маріи" Антверпенскаго музея, однакоже болѣе позднія картины его изъ народной жизни съ полуфигурами, напримѣръ „Веселое общество" 1564 г. въ Вѣнѣ, остались на почвѣ мѣстной, по крайней мѣрѣ по своему замыслу. Родственнымъ мастеромъ является Янъ Сандерсъ ванъ Геммесенъ (около 1500 по 1563; книга о немъ Грефе), любимымъ изображеніемъ котораго было Призваніе апостола Матѳея въ полуфигурахъ натуральной величины. Начиная съ его мюнхенской картины на этотъ сюжетъ (1536) и однородной съ ней картиной „Блуднаго сына" (1536) въ Брюсселѣ и до „Исцѣленія Товія" въ Луврѣ (1555) можно прослѣдить его развитіе, примыкающее частью къ Квинтену и кончающееся холоднымъ итальянизмомъ съ коричневатыми тѣнями и бѣлесоватыми бликами. Геммессена можно было бы считать и жанристомъ, если вмѣстѣ съ Эйзенманомъ приписать ему картины бойкаго „брауншвейгскаго монограммиста", такъ названнаго по монограммѣ его картины „Насыщеніе бѣдныхъ" въ Брауншвейгѣ, наполовину представляющей пейзажъ. Мы все-таки никогда не были вполнѣ убѣждены въ правильности этого воззрѣнія, оставленнаго теперь большинствомъ болѣе современныхъ знатоковъ, но снова принятаго Грэфе. Геммессенъ умеръ, впрочемъ, въ Гаарлемѣ, куда онъ переселился около 1550 г.

Агата ванъ Шонговенъ. Портретъ Яна ванъ Скореля въ галлереѣ Дорія въ Римѣ. По фотогр. Андерсона въ Римѣ.

Въ Гаарлемѣ жилъ также Мартенъ Геемскеркъ (1498—1547), ученикъ Скореля. Въ своей картинѣ 1532 г. Гаарлемскаго музея, изобра-

жающей апостола Луку, онъ является еще довольно горячимъ и правдивымъ, но въ позднихъ произведеніяхъ, напримѣръ въ холодномъ по рисунку съ коричневатыми тѣнями Пирѣ Валтасара 1568 г. тамъ же, принадлежитъ модному итальянскому направленію. Самымъ важнымъ, однако, гаарлемскимъ мастеромъ второй половины XVI столѣтія былъ Корнелій Корнелисъ ванъ Гаарлемъ (1562—1633), холодныя въ итальянской манерѣ выполненныя картины его на библейскія и миѳологическія темы съ расчетомъ выставляющія предъ зрителемъ произвольно окрашенныя обнаженныя тѣла преувеличиваютъ слабыя стороны Страшнаго Суда Луки ванъ Лейдена (ср. стр. 202), между тѣмъ какъ его полный жизни и движенія „Обѣдъ стрѣлковъ" 1583 г. (ср. стр. 211) Гаарлемскаго музея занимаетъ важное мѣсто въ исторіи голландскаго портрета въ видѣ группъ (стр. 190).

Іоахимъ Уйтеваль (1566—1638) по возвращеніи изъ Италіи въ свой родной городъ Утрехтъ былъ менѣе оригиналенъ въ своихъ большихъ картинахъ Утрехтскаго музея, чѣмъ въ небольшихъ картинахъ миѳологическаго содержанія, какъ, напримѣръ, Парнасъ 1596 г. въ Дрезденѣ, при всей манерности своего стиля отмѣченныхъ поэтическимъ воображеніемъ и красочной гармоніей. Питеръ Поурбусъ (1510—1584) принадлежалъ къ числу голландцевъ, переселившихся во Фландрію; его сынъ Франсъ Поурбусъ I (1545—1581) родился уже въ Брюггѣ (ср. стр. 209). Оба принадлежатъ къ лучшимъ портретистамъ своего времени, но и въ историческихъ картинахъ, извѣстныхъ въ Брюггѣ и Гентѣ, они умѣютъ соединять еще значительную долю первобытной силы и ясности съ подражаніемъ итальянцамъ.

Въ противоположность всѣмъ этимъ историческимъ живописцамъ итальянскаго направленія, мастера національно-нидерландскаго направленія были, понятно, въ то же время главными представителями основныхъ народныхъ художественныхъ областей портрета, жанра, пейзажа, мертвой природы и архитектурнаго мотива. Но всѣ эти отрасли еще не успѣли рѣзко отмежеваться одна отъ другой и отъ исторической живописи. Библейскія изображенія служатъ по большей части еще предлогомъ для пейзажей, жанра и мертвой природы.

Къ старѣйшимъ самостоятельнымъ нидерландскимъ жанристамъ принадлежитъ Питеръ Артсъ или Артсенъ (1508—1575), прозванный Ланге Пиръ, свыше двадцати лѣтъ работавшій въ Антверпенѣ, но родившійся и умершій въ Амстердамѣ. Имъ успѣшно занимался Сиверсъ. Алтарный складень 1546 г., вновь открытый Сиверсомъ въ монастырѣ Рогартсѣ въ Антверпенѣ (теперь въ тамошнемъ музеѣ), стоитъ еще на почвѣ римской школы. Лучшія произведенія мастера съ сильнымъ стремленіемъ къ реализму имѣютъ характеръ жанра. Даже его „Несеніе Креста" 1552 г. въ Берлинѣ своими рыночными торговками и нагруженными повозками производитъ впечатлѣніе жанра. Его лучшія картины съ тщательно выписанными околичностями переходятъ къ живописи мертвой природы, и „Танецъ съ яйцами" (1554) въ Амстердамѣ, „Крестьянскій праздникъ" (1550) въ Вѣнѣ, писанныя въ натуральную величину „Кухарки" (1559) въ Брюсселѣ и въ палаццо Бьянко въ Генуѣ откры-

ваютъ новые пути. Крестьянскіе типы онъ схватываетъ живо и вѣрно, передаетъ ясно дѣйствія, а части внутреннихъ помѣщеній или пейзажи у него удивительно связаны съ фигурами. Рисунокъ у него простой и полный выраженія, живопись широкая и плавная, мѣстные тоны всюду рѣзко выдѣлены.

Антверпенскій ученикъ Артсена Іоахимъ Бейкеларъ (1533—1575) своими религіозными картинами примыкаетъ къ Гемессену, но стоитъ во главѣ новаторовъ своими большими картинами рынковъ и кухонь Вѣнской галлереи, выполненныхъ наподобіе „nature-morte". Его „Ярмарка" (1560) въ Мюнхенѣ представляетъ въ средней части „Христа, показываемаго народу", а „Овощный рынокъ" (1561) въ Стокгольмѣ имѣетъ на заднемъ планѣ „Шествіе на Голгоѳу". Стокгольмская галлерея и Неапольскій музей особенно богаты его произведеніями.

Значительнымъ на свой ладъ былъ и другой сынъ Квинтена, Корнелій Метсисъ (приблизительно отъ 1511 до 1580 г. и позже), извѣстный главнымъ образомъ какъ бойкій граверъ и офортистъ картинокъ изъ народной жизни. Въ рѣдкихъ картинахъ масляными красками, напримѣръ въ пейзажѣ съ извозчикомъ (1542) Берлинскаго музея, онъ также стоитъ на національной почвѣ.

Къ нимъ примыкаетъ и главный мастеръ національно-нидерландскаго искусства этого времени, во многихъ отношеніяхъ крупнѣйшій нидерландскій художникъ XVI столѣтія, Петеръ Брегель (Brueghel) старшій (раньше писали Bruegel, а затѣмъ Breughel), называемый также мужицкимъ Брегелемъ (1525—1569), родившійся въ голландской деревнѣ Брегелѣ и ставшій ученикомъ и зятемъ Петера Кӧка ванъ Альста (ср. стр. 182) въ Антверпенѣ, а затѣмъ въ 1563 г. переѣхавшій въ Брюссель. Гимансъ, Михель, Бастеларъ, Гулинъ, Ромдаль и др. не такъ давно писали о немъ. Онъ былъ въ Римѣ, но частью подъ вліяніемъ Іеронимуса ванъ Боша (ср. т. II, стр. 575) именно онъ и переработалъ полностью всѣ южныя впечатлѣнія и свои нидерландскія воззрѣнія на природу въ новое самобытное цѣлое. Сильный даръ наблюдательности показалъ его поучительнымъ сатирикомъ въ цѣломъ рядѣ произведеній, а въ рядѣ другихъ самымъ непринужденнымъ, самымъ жизненнымъ разсказчикомъ, и прежде всего величайшимъ жанристомъ и пейзажистомъ своего времени, способнымъ удивительно переработать въ направленіи пейзажа и жанра даже библейскіе сюжеты. Въ ранніе годы своей жизни Петеръ посвящалъ себя главнымъ образомъ графикѣ на службѣ у антверпенскаго гравера и издателя Іеронимуса Кока. Его работы частью гравировались другими, частью онъ самъ гравировалъ ихъ офортомъ. Именно, въ гравюрахъ, сдѣланныхъ по его рисункамъ въ связи съ собственнымъ его пониманіемъ библейскихъ темъ, является фантастическая чертовщина и сатирико-дидактическій элементъ. Поистинѣ великимъ художникомъ онъ является въ своей живописи, при чемъ самая ранняя его картина имѣетъ дату 1559 г. Половина картинъ, около 35, сохранившихся до нашего времени, находится въ Вѣнскомъ придворномъ музеѣ. „Масляница и Великій постъ" (1559), „Дѣтскія игры" (1560) сохраняютъ еще высокій горизонтъ и разбросанную композицію его гравюръ.

Затѣмъ онъ перешелъ къ картинности. Его горизонтъ опустился, число фигуръ уменьшилось, но онѣ соединились въ болѣе сплоченныя группы, связанныя между собою и съ ландшафтомъ. Лучшими его произведеніями, именно въ смыслѣ живописности являются поздпія небольшія картинки, напримѣръ „Повѣшенные“ въ Дармштадтѣ и „Слѣпые“ въ Неаполѣ, обѣ написанныя въ 1568 г. Картины съ фигурами отличаются въ высшей степени выразительнымъ рисункомъ и написаны обыкновенно легкой кистью, съ усиленіемъ рѣзкихъ мѣст-

Осеннiй горный ландшафтъ съ пасущимся скотомъ. Картина Петера Брегеля старшаго въ Худож Истор. Музеѣ въ Вѣнѣ. По фотогр. издательства Ф. Брукмана и К° въ Мюнхенѣ. Къ стр. 209.

ныхъ тоновъ, утонченно согласованныхъ другъ съ другомъ; его пейзажи, часто представляющіе въ равной мѣрѣ и картины съ фигурами, исполнены обыкновенно болѣе совершенной кистью и съ болѣе яснымъ наблюденіемъ свѣта и тѣни. Онъ привезъ изъ своего путешествія за Альпы величественные этюды съ натуры, передающіе природу высокихъ горъ съ ихъ отвѣсными скалами и извивами рѣкъ такъ естественно и въ такой вѣрной перспективѣ, какъ ни на одномъ болѣе раннемъ этюдѣ пейзажа, кромѣ этюдовъ Дюрера. Въ ихъ живописномъ исполненіи преобладаютъ сильные коричневые тоны земли съ голубовато-зеленой листвой, изображенной мелкими точками. Большимъ разнообразіемъ воздушныхъ тоновъ и сильной передачей атмосферныхъ явленій эти этюды одиноко выдѣляются среди пейзажей XVI столѣтія. Фигуры, введенныя въ нихъ для оживленія, усиливаютъ естественное настроеніе

пейзажа. Великолѣпны его ноябрьскій (см. рис. на стр. 208), декабрьскій и февральскій пейзажи, сильно написана его марина, первая въ своемъ родѣ, въ Вѣнѣ. Тамъ же хранятся огромный горный пейзажъ съ „Обращеніемъ апостола Павла“, образецъ большого историческаго пейзажа „Пораженіе филистимлянъ“ — образцовый примѣръ батальной живописи, объединяющей смятенныя массы въ естественныхъ движеніяхъ, и „Вавилонская башня“ — первообразъ многочисленныхъ подражаній. „Крестьянская свадьба“ (см. рис. на стр. 210) въ Вѣнѣ — лучшій изъ его крестьянскихъ жанровъ — естественнымъ построеніемъ и тонкостью живописи превосходитъ всѣ картины Теньера съ изображеніемъ домашнихъ сценъ, изъ жизни крестьянъ, которому она указала пути. Наиболѣе выразительныя библейскія картины его, именно снѣжный пейзажъ съ „Избіеніемъ младенцевъ“ и весенній съ „Несеніемъ креста“, находятся тамъ же. Между символическими изображеніями слѣдуетъ отмѣтить еще „Страну сказокъ“ собранія Кауфмана въ Берлинѣ и огромный „Тріумфъ смерти“, оригиналъ которой находится, повидимому, въ Мадридѣ

Сынъ Петера Брегеля, Петеръ Брегель младшій (1564—1638), ошибочно называемый „адскимъ Брегелемъ“, въ сущности лишь слабый подражатель старшаго, повторилъ нѣкоторыя изъ этихъ картинъ. Петеръ Брегель старшій, послѣдній изъ примитивовъ и первый изъ современныхъ мастеровъ, какъ говоритъ про него Гулинъ, былъ вообще новаторомъ, предрекавшимъ будущее.

Нидерландская портретная живопись этого періода самостоятельно и увѣренно стремилась къ живописному совершенству. Въ Антверпенѣ лучшими фламандскими портретистами второй половины XVI столѣтія были ученики Ломбарда Виллемъ Кей (ум. въ 1568 г.), женскій погрудный портретъ котораго имѣется въ Рійксмузеумѣ въ Амстердамѣ, и его ученикъ и двоюродный братъ Адріанъ Томасъ Кей (около 1558—1589 гг.), извѣстный по достовѣрнымъ портретамъ его въ Вѣнѣ и Брюсселѣ. Въ Брюгге, какъ было указано, главнымъ образомъ процвѣтали Поурбусы. Питеръ Поурбусъ (около 1510—1584 гг.) выдѣляется крайне жизненными портретами четы Фернагантъ (1551) въ музеѣ Брюгге, представленной на фонѣ роскошнаго по краскамъ городского вида, и его сынъ Франсъ Поурбусъ старшій (1545—1581), портреты котораго, написанные съ большой наблюдательностью и силой въ теплыхъ тонахъ, принадлежатъ къ лучшимъ для своего времени, напримѣръ портретъ мужчины съ рыжей бородой 1573 г. въ Брюсселѣ. Мастеромъ мірового значенія нидерландской портретной живописи этого столѣтія сталъ ученикъ Скореля, утрехтецъ Антонъ Моръ (Антоніо Моро; 1512—1578), во всѣхъ главныхъ городахъ Европы чувствовавшій себя дома. Гимансъ посвятилъ ему обширный и превосходный трудъ. Въ его раннихъ произведеніяхъ, напримѣръ въ двойномъ портретѣ утрехтскихъ каноников 1544 г. въ Берлинѣ, еще ясно видна его зависимость отъ Скореля. Позже на него оказали особенное вліяніе Гольбейнъ и Тиціанъ, между которыми онъ занимаетъ среднее положеніе. Въ портретахъ своего средняго

періода, красиво расположенныхъ и увѣренно и плавно написанныхъ въ ясныхъ тонахъ, напримѣръ въ портретѣ одѣтой въ красное Жанны д'Аршель (1561) въ Лондонѣ, господина съ часами (1565) въ Луврѣ, въ мужскихъ портретахъ 1564 г. въ Гаагѣ и въ Вѣнѣ, а затѣмъ въ Касселѣ, Дрезденѣ и Карлсруэ, онъ напоминаетъ иногда своего итальянскаго современника Морони (ср. стр. 105). Его поздніе портреты стали нѣжнѣе и выдержаннѣе въ тонѣ; самый великолѣпный изъ нихъ, портретъ Губерта Гольціуса (1576) въ Брюсселѣ (см. рис.

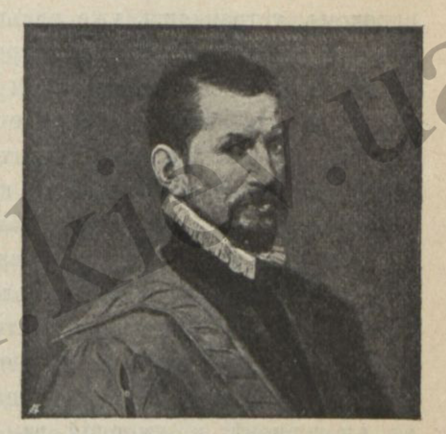
Крестьянская свадьба. Картина Петера Брегеля старшаго въ Художественно-историческомъ музеѣ въ Вѣнѣ. По фотогр. изд. Ф. Брукманъ въ Мюнхенѣ. Ср. текстъ, стр. 209.

на стр. 211), показываетъ вмѣстѣ съ тѣмъ и любовь къ выпискѣ деталей, даже до волосъ бороды.

Многіе нидерландскіе портретисты этого времени работали преимущественно за границей. Николай Нефшатель (Люсидель, ср. стр. 175) писалъ въ Нюрнбергѣ, Гельдорпъ Горціусъ въ Кёльнѣ (1558—1615 или 1618 г.); въ Лондонѣ послѣ смерти Гольбейна поселилась цѣлая колонія нидерландскихъ портретистовъ, съ которыми мы познакомимся позже.

Въ Голландіи, и ранѣе всего въ Амстердамѣ, мѣстная народная живопись портретныхъ группъ постепенно выросла въ одну изъ главныхъ художественныхъ областей великой живописи. Починъ сдѣлали начальники стрѣлковыхъ гильдій. Къ концу столѣтія явились „Анатоміи", изображающія портретныя группы гильдій хирурговъ, и „Правленія", изображающія засѣданія совѣтовъ различныхъ благотворительныхъ учрежденій. Стрѣлки Дирка Якобса (около 1495—1565 гг.) въ Рійксмузеумѣ въ

Амстердамѣ и въ Эрмитажѣ въ Петербургѣ, картины Корнелиса Антониса Тейниссена (около 1500—1553 гг.) въ Рійксмузеумѣ и въ ратушѣ въ Амстердамѣ, затѣмъ болѣе медленно пріобрѣтавшія свободу картины этого рода Дирка Барентса (1534—1592) въ Рійксмузеумѣ показываютъ, какъ поясныя фигуры стрѣлковъ, сначала выстроенныя въ непрерывный рядъ всѣ вмѣстѣ, постепенно превращаются въ художественно-построенныя группы, благодаря выдѣленію начальниковъ, распредѣленію линій по діагоналямъ, одухотворенію лицъ и болѣе живымъ отношеніемъ изображенныхъ между собою. Даже въ картины „Обѣдовъ стрѣлковъ" сдержанное жанровое движеніе стало входить лишь послѣ 1580 г.; а въ полную фигуру стрѣлки стоятъ на землѣ впервые на картинѣ 1588 г. Корнелиса Кетеля (1548—1616) въ Рійксмузеумѣ, при чемъ для построенія композиціи мастеръ пользуется спасительными „примитивными" средствами. Стрѣлковыя картины Питера Изаакса (ум. въ 1625 г.) того же собранія распадаются на искусно выполненныя отдѣльныя группы, а старѣйшее „Правленіе" того же собранія, портретная группа правленія гильдіи полотнянщиковъ 1599 г., и древнѣйшая „Анатомія", лекція анатоміи Себастіана Эгбертса 1503 г., принадлежатъ Арту Питерсу (1550—1612) сыну Питера Артсена. Наконецъ, въ Гаарлемѣ стрѣлковая картина Корнелія Корнелиса (1562—1638) 1583 г. представляетъ скорѣе жанръ, чѣмъ портретную группу, вслѣдствіе введенныхъ въ нее дѣйствій отдѣльныхъ лицъ и обозначила собою цѣлый переворотъ, въ то время какъ стрѣлковая картина того же мастера 1599 г. и того же Гаарлемскаго собранія вмѣстѣ съ пріобрѣтенной свободой движеній снова возвращается въ русло настоящей портретной группы.



Портретъ Губерта Гольціуса руки Антоніо Моро въ брюссельскомъ музеѣ. По фотогр. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ. Ср. текстъ, стр. 210.

Нидерландская пейзажная живопись второй половины XVI вѣка также подверглась значительному измѣненію. Вмѣсто фантастическихъ маасовскихъ пейзажей Патинировъ, Блесовъ и Гасселей явились пейзажи смѣлаго новатора Петера Брегеля. Хотя въ общемъ они и являются плодомъ свободной фантазіи, но кажутся намъ кусками настоящей природы. Возможно, что Питеръ Артсъ оказалъ на него вліяніе своимъ „единствомъ горизонтальнаго плана", какъ выражается Іоганна де Жонгъ, но настоящимъ пейзажистомъ былъ именно Брегель, а не Артсъ. Къ стилю Брегеля съ его манерой изображать деревья посредствомъ мелкихъ точекъ, съ яркой зеленью, примкнулъ пейзажъ мехельнской школы, со старѣйшимъ своимъ мастеромъ Гансомъ Болемъ (1534—1593). Два большихъ миѳологическихъ пейзажа въ Стокгольмѣ не даютъ о немъ такого хорошаго понятія, какъ девять небольшихъ

пейзажей въ Дрезденѣ, оживленныхъ частью библейскими, частью повседневными происшествіями. Были и родственные имъ мехельнскіе художники, Лука ванъ Валькенборхъ (около 1540—1622 гг.), пейзажи котораго написаны большею частью ради нихъ самихъ, его братъ Мартенъ (1542—1604), его сынъ Фредерикъ ванъ Валькенборхъ (1570—1623), картины которыхъ можно лучше всего изучить въ Вѣнѣ.

Наряду съ этими прежними направленіями фламандской пейзажной живописи выступаетъ теперь новое, сознающее недостаточность общей перспективы тогдашнихъ пейзажей съ просвѣтами, но приходитъ на помощь съ недостаточными средствами. Трудности, представляемыя изображеніемъ земли, устранялись образованными одна за другой „кулисами", а перспективныя трудности, впрочемъ, устранялись уже раньше примѣнявшимися „тремя планами", коричневымъ переднимъ, зеленымъ среднимъ и голубымъ заднимъ. И прежде всего способъ писать деревья точками замѣняется „стилемъ пучковъ", болѣе совершеннымъ, такъ какъ онъ образуетъ листву изъ отдѣльныхъ лиственныхъ пучковъ, на переднемъ планѣ выписанныхъ листикъ за листикомъ. Основателемъ этого переходнаго направленія, какъ показалъ уже ванъ Мандеръ, является Жиллисъ ванъ Конинкслоо (1544—1607), съ которымъ насъ ближе познакомилъ Спонсель. Онъ родился въ Антверпенѣ, а умеръ въ Амстердамѣ, и пріобрѣлъ вліяніе какъ на голландскую, такъ и на фламандскую пейзажную живопись. Его пышный дымчатый пейзажъ 1588 г. съ изображеніемъ Суда Мидаса, въ Дрезденѣ и два пейзажа 1598 и 1604 гг. въ галлереѣ Лихтенштейна достаточно его обрисовываютъ. Матѳей Бриль, родившійся въ 1550 г. въ Антверпенѣ и умершій въ 1584 г. въ Римѣ, впервые перенесъ стиль Конинкслоо въ Италію, гдѣ его братъ Павелъ Бриль (1554—1626) развилъ его дальше, примыкая къ Карраччи, раньше которыхъ мы не можемъ говорить объ этомъ мастерѣ.

Наконецъ, и архитектурный мотивъ также развился теперь въ Нидерландахъ въ самостоятельную отрасль искусства. Гансъ Вредеманъ деВрисъ (ср. стр. 183; 1527—1604) выступилъ съ изображеніями галлерей въ стилѣ ренессанса; его картины этого рода съ подписью находятся въ Вѣнѣ; за нимъ его ученикъ Гендрикъ Стеенвикъ старшій (около 1550—1603 гг.) выступилъ съ готическими церквами, большими залами и мощными каменными сводами; его нѣсколько сухо, но отчетливо нарисованные внутренніе покои отличаются глубокими тѣнями и утонченной свѣтотѣнью. Самый ранній, написанный имъ въ 1583 г. внутренній видъ готической церкви находится въ Амброзіанѣ въ Миланѣ.

Такъ XVI вѣкъ въ Нидерландахъ приготовилъ путь XVII вѣку во всѣхъ областяхъ. Полной самостоятельности, свободы и утонченности всѣ эти роды живописи достигаютъ однако лишь при свѣтѣ національно нидерландскаго искусства новаго столѣтія.

IV. Французское искусство XVI столѣтія.

1. Предварительныя замѣчанія.

Духовная жизнь Франціи въ XVI столѣтіи также была непрестанной борьбой между старымъ и новымъ, между мѣстнымъ и чужимъ, между свободой духа и требованіями закона. Французскій ренессансъ XVI вѣка примкнулъ къ итальянскому съ большей непосредственностью и съ бо̀льшимъ пониманіемъ, чѣмъ нѣмецкій, и, какъ выяснилъ особенно Геймюллеръ, въ XVII столѣтіи и позднѣе продолжалъ развиваться въ томъ же направленіи, преобразуя и расширяя итальянизмъ и иногда возвращаясь къ національнымъ задачамъ. Романская кровь, текущая въ жилахъ французовъ вмѣстѣ съ галльской и германской, сдѣлала способными создателей средневѣковой готики, самаго могучаго сѣвернаго національнаго искусства, полнѣе воспринять и самостоятельнѣе развить формы юга, чѣмъ это было возможно для нѣмцевъ и нидерландцевъ; французское искусство все рѣшительнѣе, во всякомъ случаѣ гораздо смѣлѣе нѣмецкаго или нидерландскаго, стало развиваться теперь въ настоящее придворное искусство, свѣтомъ котораго было солнце милостей любящихъ пышность королей. Для французскихъ королей XVI вѣка, изъ среды которыхъ вышли такіе сильные представители, какъ Францискъ I, Генрихъ II и Генрихъ IV, поощреніе искусствъ было не только государственнымъ дѣломъ, но дѣломъ близкимъ ихъ сердцу; въ связи съ этимъ французская наука обозначаетъ отдѣлы исторіи французскаго искусства не по смѣнамъ его направленій, а по именамъ государей, при чемъ, однако, измѣненія стиля не всегда вполнѣ совпадаютъ со временемъ ихъ царствованія. Въ теченіе XVI столѣтія въ изобразительныхъ искусствахъ Франціи еще замѣтнѣе, чѣмъ въ ея поэзіи, вполнѣ развертывается движеніе, которое мы называемъ, слѣдуя такимъ ученымъ, какъ Лабордъ, Мюнцъ, Палюстръ и Лемонье, французскимъ ренессансомъ въ тѣсномъ смыслѣ слова.

2. Французское зодчество XVI столѣтія.

Архитектура господствуетъ во французскомъ искусствѣ XVI столѣтія такъ полновластно, что подъ исторіей „французскаго ренессанса“ мы подразумѣваемъ прежде всего исторію архитектуры этого періода. Въ числѣ французскихъ изслѣдователей въ этой области кромѣ Мюнца, Палюстра и Лемонье слѣдуетъ еще назвать Берти, Шуази и де Круа. Въ Германіи французскій ренессансъ обработали превосходно и всесторонне Любке, Гурлиттъ и фонъ Геймюллеръ.

Отдѣльныя орнаментальныя формы итальянскаго ренессанса проникли во Францію раньше, чѣмъ цѣлыя постройки въ планахъ и чертежахъ. Переходное время началось, какъ уже было указано во второмъ томѣ (ср. стр. 585), послѣ возвращенія Карла VIII изъ Италіи (1495). Французскій ранній ренессансъ, въ существенныхъ чертахъ выражающій

стиль Франциска I, вырастаетъ однако изъ стиля Людовика XII (1498—1515) и при Францискѣ I (1515—1547) совершаетъ переходъ къ французскому высокому ренессансу, который начинается около 1535 г., захватываетъ все царствованіе Генриха II (1547—1559) и часть времени Карла IX, а затѣмъ около 1564 г., съ началомъ постройки Тюльерійскаго дворца, уступаетъ мѣсто позднему ренессансу, который продолжается до конца столѣтія. Геймюллеръ доводитъ французскій ранній ренессансъ, одѣвающій готическія основныя формы плана и корпуса зданія формами верхне-итальянскаго ранняго ренессанса, до 1540 г., французскій высокій ренессансъ, подражающій классическимъ итальянскимъ образцамъ, какъ въ планѣ и зданіи, такъ и въ деталяхъ, — до 1570 г., а французскій поздній ренессансъ, въ которомъ появляются прихотливыя формы, приведшія прежде всего въ Римѣ къ стилю барокко, — до 1594 г. Въ этихъ предѣлахъ, десятилѣтіе 1535—1545 гг., какъ переходное отъ ранняго къ высокому ренессансу, онъ называетъ „стилемъ Маргариты Валуа“ или „моментомъ самаго очаровательнаго расцвѣта“.

Многочисленными путями проникали черезъ Альпы во Францію, какъ и въ Германію, и въ Нидерланды, формы итальянскаго ренессанса, но ихъ распространеніе призванными въ страну итальянскими художниками имѣло во Франціи болѣе рѣшительное значеніе, чѣмъ въ указанныхъ странахъ (ср. т. II, стр. 584). Изъ 22 итальянцевъ, вызванныхъ Карломъ VIII во Францію, главную роль архитекторовъ играютъ Фра-Джокондо изъ Вероны (ср. т. II, стр. 801) и Доменико Бернабеи изъ Кортоны, прозванный Боккадоро. Французская критика, со времени архивныхъ разысканій Девилля, стала отрицать подтверждаемое литературными источниками участіе этихъ итальянцевъ въ раннихъ постройкахъ ренессанса во Франціи и старалась объявить французскихъ мастеровъ, получавшихъ плату по указанію источниковъ, архитекторами и творцами плановъ, но Геймюллеръ недавно снова указалъ на большую вѣроятность того, что эти итальянцы дѣйствительно оказали то художественное вліяніе, которое имъ приписывалось раньше. Мы увидимъ затѣмъ, что даже главный мастеръ „школы Фонтенбло“, болонецъ Франческо Приматиччіо (1504—1570), призванный Францискомъ I въ 1531 г. въ качествѣ живописца и скульптора лѣпныхъ украшеній, оказалъ сильное вліяніе на развитіе французской архитектуры, а его земляку, извѣстному писателю объ архитектурѣ Себастіано Серліо (ср. стр. 79), призванному въ 1541 г. въ Парижъ и Фонтенбло, гдѣ онъ и умеръ (1554) десятью годами позже, не удалось пріобрѣсти здѣсь замѣтнаго вліянія на иномъ поприщѣ, кромѣ теоретическаго.

Наряду со всѣми этими итальянцами французскому ренессансу несомнѣнно сослужили службу и многочисленные французскіе архитекторы, имена которыхъ всплыли изъ счетовъ по постройкамъ. Французскія изслѣдованія, однако, не достигли того, чтобы выдѣлить наиболѣе значительныхъ изъ нихъ въ качествѣ замѣтныхъ художественныхъ личностей. Мартенъ Шамбижъ, руководившій въ 1506 г. въ качествѣ „maître maçon“ и настоящаго архитектора постройкой знаменитаго хора собора въ Бовэ, гдѣ онъ упоминается послѣ 1532 г., при-

надлежитъ еще переходному времени. При возведеніи замка въ Гальонѣ для министра Людовика XII, кардинала Жоржа д'Амбуаза, встрѣчаются имена Пьера Фена, Гильома Фено и Пьера Делорма, но ни одного изъ нихъ нельзя считать настоящимъ авторомъ постройки съ бо̀льшимъ правомъ, чѣмъ упомянутаго уже итальянца Фра-Джокондо. Знаменитымъ строителемъ и скульпторомъ этого времени Палюстръ называетъ еще Мансюи-Говена, работавшаго въ 1501—1512 гг. надъ герцогскимъ замкомъ въ Нанси, главнымъ украшеніемъ котораго являются его роскошныя ворота, возведенныя въ богатомъ, очаровательномъ смѣшанномъ стилѣ. Изъ французскихъ строителей времени Франциска I Пьеръ Шамбижъ (умеръ въ 1544 г.) былъ недавно неправильно названъ авторомъ прекраснаго „Отель де Виль“ въ Парижѣ, возобновленнаго послѣ пожара 1871 г., проектъ котораго принадлежитъ во всякомъ случаѣ упомянутому Доменико изъ Кортоны (Боккадоро). Гекторъ Сойé считается строителемъ начатаго въ 1521 г. прекраснаго хора св. Петра въ Канѣ, главной церковной постройки того французскаго ранняго ренессанса, который облекаетъ готическій остовъ пилястрами и орнаментальными формами, подражающими античнымъ. Николà Башелье (съ 1485 до 1572 г.), сынъ итальянца, приготовилъ, повидимому, пути ренессансу въ особенности въ Тулузѣ и ея окрестностяхъ. Ему приписываютъ построенный еще до 1534 г. замокъ Монталь около Сенъ Серé, фронтоны котораго при всемъ великолѣпіи надворныхъ фасадовъ, выполненныхъ въ стилѣ ренессанса, усажены еще готическими краббами.

Совершенно другую картину даетъ исторія архитекторовъ французскаго высокаго ренессанса. Вскорѣ послѣ того, какъ Приматиччіо прибылъ въ Фонтенбло, во Францію возвратились пять великихъ французскихъ мастеровъ высокаго ренессанса, которые, какъ показалъ Геймюллеръ, всѣ побывали въ Италіи. Вмѣсто итальянцевъ, призванныхъ во Францію, руководящее значеніе получили теперь французы, учившіеся въ Италіи. Эти пятеро великихъ мастеровъ были Жанъ Гужонъ (около 1510 до 1566 г. и позже), Пьеръ Леско (около 1510 до 1578 г.), Жанъ Бюлланъ (около 1525—1578 гг.), Филиберъ Делормъ (de l'Orme, около 1512—1570 гг.) и Жакъ I Андруэ Дюсерсо (около 1512 до 1584 г. и позже).

Эти художники не только практически, но и теоретически принимали живѣйшее участіе во введеніи витрувіевой архитектуры во Франціи. Гужонъ былъ сотрудникомъ въ предпринятомъ Жаномъ Мартеномъ переводѣ Витрувія, появившемся въ 1547 г.; Делормъ и Бюлланъ написали каждый по два большихъ сочиненія объ архитектурѣ; Дюсерсо же, славившійся какъ граверъ на мѣди и офортистъ, своимъ большимъ атласомъ „Les plus excellents bastiments de France“ (1576) оказалъ исторіи искусства тѣмъ большую услугу, что лишь очень немногія изъ изданныхъ имъ сооруженій избѣгли разрушительной ярости времени и людей.

Изъ сказаннаго вытекаетъ само собой, что нашъ обзоръ французскаго ранняго ренессанса долженъ начаться съ сооруженій, а обзоръ французскаго высо-

каго ренессанса — съ архитекторовъ. И Франція въ XVI вѣкѣ также была бѣдна большими новыми церковными постройками; но именно во Франціи еще долго въ XVI столѣтіи возникали церкви, по своимъ архитектурнымъ и орнаментальнымъ формамъ вѣрныя готическому „пламенѣющему“ стилю (ср. т. II, стр. 582). Въ самомъ дѣлѣ, въ Парижѣ еще въ XVI столѣтіи продолжали строить въ поздне-готическомъ стилѣ Сенъ Жерменъ д'Оксеруа и Сенъ Северинъ, а Сенъ Жерве былъ въ началѣ этого столѣтія заново отдѣланъ въ поздне-готическомъ стилѣ, и лишь въ 1508—1522 гг. была построена въ стилѣ богатѣйшей поздней готики башня старой церкви св. Іакова, которая одна и осталась и подъ именемъ „Башни св. Іакова“ еще и теперь принадлежитъ къ зданіямъ, по которымъ узнается Парижъ. Сюда же принадлежатъ необычайно богатый фасадъ собора Труа, исполненный послѣ 1506 г., огромная пристройка хора въ Бовэ, на который уже было указано (ср. стр. 214), и пышная церковь въ Бру, явившаяся между 1506 и 1536 гг. послѣднимъ роскошнымъ зданіемъ еще вполнѣ въ старомъ стилѣ. Самъ Бюлланъ, мастеръ высокаго ренессанса, въ капеллѣ своего замка въ Экуанѣ, возвратился къ національному готическому стилю.

Хоръ церкви Сенъ Пьеръ въ Каэнѣ. По фотографіи.

Французскій стиль ранняго ренессанса выступаетъ на службу церкви прежде всего въ отдѣльныхъ частяхъ болѣе древнихъ построекъ, на башняхъ, фасадѣ, въ хорѣ. Сѣверная башня собора въ Турѣ (1507) принадлежитъ къ самимъ раннимъ, самымъ богатымъ и фантастичнымъ созданіямъ переходнаго времени. Фасадъ съ однимъ фронтономъ церкви въ Сенъ Калэ проводитъ еще вертикальное расчлененіе при наличности многочисленныхъ готическихъ деталей, но подлѣ ея входа съ полуциркульной аркой гордо возвышаются мощные столбы въ стилѣ ренессанса. Фасады церкви св. Клотильды въ Андели (около 1540 г.) и Сенъ Мишеля въ Дижонѣ развертываютъ богатѣйшую роскошь ранняго ренессанса. Послѣдній фасадъ Гюгъ Самбенъ

окончилъ, повидимому, еще въ 1537 г. Упомянутый уже стиль Маргариты Валуа представляетъ трехъэтажный фасадъ церкви въ Ветейлѣ, верхнія части котораго проникнуты уже духомъ высокаго ренессанса.

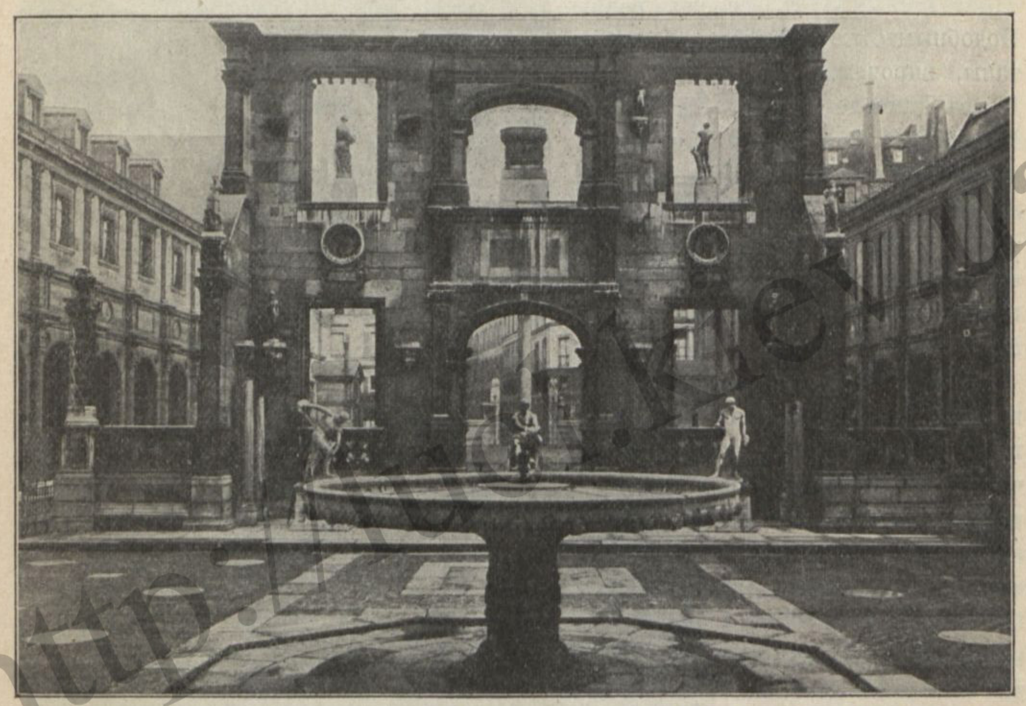
Въ постройкѣ хоровъ впереди всѣхъ идетъ Сенъ Пьеръ въ Каэнѣ (1521; см. рис. на стр. 216) съ его очень веселымъ и граціознымъ раннимъ ренессансомъ, въ особенности снаружи. Контрфорсы, фіалы и балюстрады выражены здѣсь съ большимъ вкусомъ на языкѣ ренессанса, что является единственнымъ въ своемъ родѣ. Подобнымъ же образомъ обработаны, впрочемъ, и капеллы хора Нотръ-Дамъ-де-Марэ въ Ла-Ферте-Бернарѣ (1535), между тѣмъ какъ у трехчастнаго хора двухъярусной капеллы Сенъ Сатурнинъ въ Фонтенбло (1528—1545) нижній этажъ его наружныхъ контрфорсовъ украшенъ пилястрами, а верхній выступающими уже впередъ колоннами.

Внутренность церкви Сенъ Жерменъ въ Аржентанѣ. По В. Любке.

Внутри церквей оригинально и разнообразно складывается украшеніе формами ренессанса большею частью вполнѣ готическаго архитектурнаго остова. Изрѣдка столбы въ стилѣ ренессанса „всѣхъ родовъ" доводились вплоть до сводовъ. Обычно отъ сложныхъ столбовъ выступаютъ одинъ надъ другимъ два этажа съ довольно короткими пилястрами, при чемъ части выступающаго карниза содѣйствуютъ заполненію промежутковъ. По-готически профилированныя нервюры грубаго сѣтчатаго свода обыкновенно оживляются замковыми камнями стараго образца, которые висятъ въ видѣ огромныхъ шишекъ. Въ хоровомъ обходѣ церкви Сенъ Жерменъ въ Аржантанѣ (см. рис. выше) іоническія колонны стоятъ надъ тосканскими; въ церкви въ Эннери іоническія нижнія колонны поддерживаютъ коринѳскія верхнія; въ церкви въ Гуссенвиллѣ стройные коринѳскіе пилястры возвышаются надъ приземистыми римско-дорическими полуколоннами, поставленными у четырехъ сторонъ столбовъ; только въ среднемъ нефѣ церкви Сенъ Маклу въ Понтуазѣ изъ круглыхъ столбовъ выступаетъ „настоящій рядъ большихъ коринѳскихъ пилястровъ".

Наконецъ, главныя церкви, цѣликомъ выражающія французскій ранній ренессансъ, — это Сенъ Этьенъ-дю-Монъ и Сенъ Эсташъ въ Парижѣ. Хоръ Сенъ

Этьенъ-дю-Монъ (1517—1537), однако, совершенно готическій. Гладкія колонны круговаго обхода переходятъ безъ нервюръ или капителей въ стрѣльчатыя арки. Наоборотъ, для продольнаго корпуса (1537—1541), боковые нефы котораго въ неблагопріятныхъ пропорціяхъ подымаются на необычную вышину, взяты полуциркульныя арки ранняго ренессанса, но отдѣльные мотивы украшеній въ стилѣ ренессанса, примѣненные, напримѣръ, для некрасивыхъ капителей, лишь робко замѣщаютъ старыя готическія орнаментальныя формы. Фасадъ былъ прибавленъ лишь въ XVII столѣтіи.

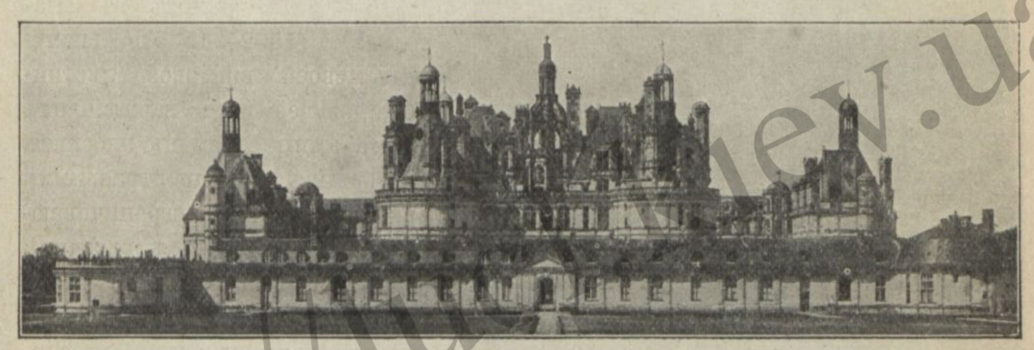


Фасадъ портала замка Гальонъ въ Школѣ изящныхъ искусствъ въ Парижѣ
По фотогр. А. Жиродона въ Парижѣ. Ср. текстъ, стр. 219.

Сенъ Эсташъ является вообще самой красивой и самой поучительной изъ французскихъ церквей, носящихъ характеръ компромисса. „Спрашиваешь себя, — говоритъ Антимъ Сенъ-Поль, — готика ли здѣсь бросаетъ вызовъ ренессансу или наоборотъ“. Она построена послѣ 1532 г. и рисуется въ воздухѣ съ рѣдкой цѣльностью, ясностью и величіемъ. Характеръ постройки сплошь готическій, хотя повсюду, кромѣ хора, примѣнены полуциркульныя арки. Отдѣльныя формы, однако, сплошь заимствованы у ренессанса. Расчлененіе пилястрами поэтому оригинально и ясно, но больше говоритъ нашему уму, чѣмъ чувству. Несмотря на смѣшанный стиль, вся постройка необыкновенно закончена. Какъ на сооруженія, возведенныя въ томъ благородномъ, зрѣломъ и все же еще самостоятельномъ стилѣ ренессанса, который обозначаетъ переходъ къ высокому ренессансу, слѣдуетъ указать на нѣкоторыя небольшія церковныя постройки, и на прекраснѣйшія изъ нихъ — капеллы Сенъ Жанъ въ

Реймсѣ, Сенъ Роменъ въ Руанѣ и обѣ своеобразныя капеллы при соборѣ въ Тулѣ, производящія заразъ впечатлѣніе свободы и строгости. Ихъ слѣдуетъ признать цѣнными собственно французскими созданіями.

Руководящее значеніе на пути отъ готики къ французскому ренессансу возымѣло, однако, не церковное зодчество, а строительство замковъ. Старинные живописные замки съ господствующими надъ округой круглыми угловыми башнями, съ жилыми флигелями вокругъ парадпаго двора (cour d'honneur), съ хозяйственными постройками вокругъ наружнаго двора (basse cour), также постепенно стали располагаться болѣе свободно и въ то же время по болѣе строгимъ планамъ, а готическіе профили мѣнять на формы, подражающія античнымъ. Надъ сѣрыми водами Луары высятся еще совершенно средневѣковаго вида замки Шарля д'Амбуаза Шомонъ и короля

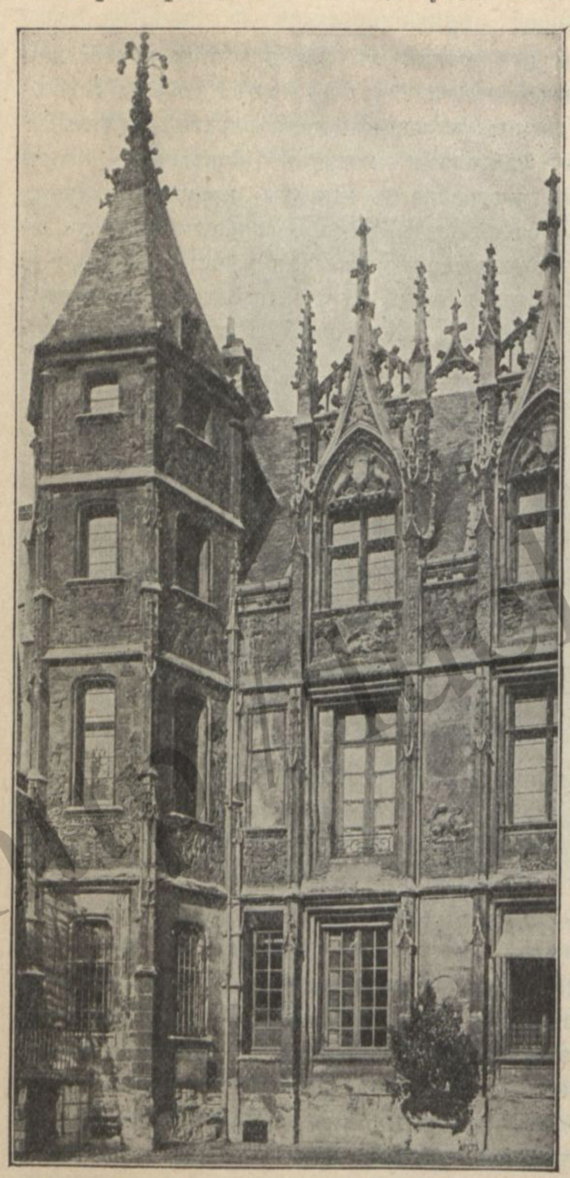


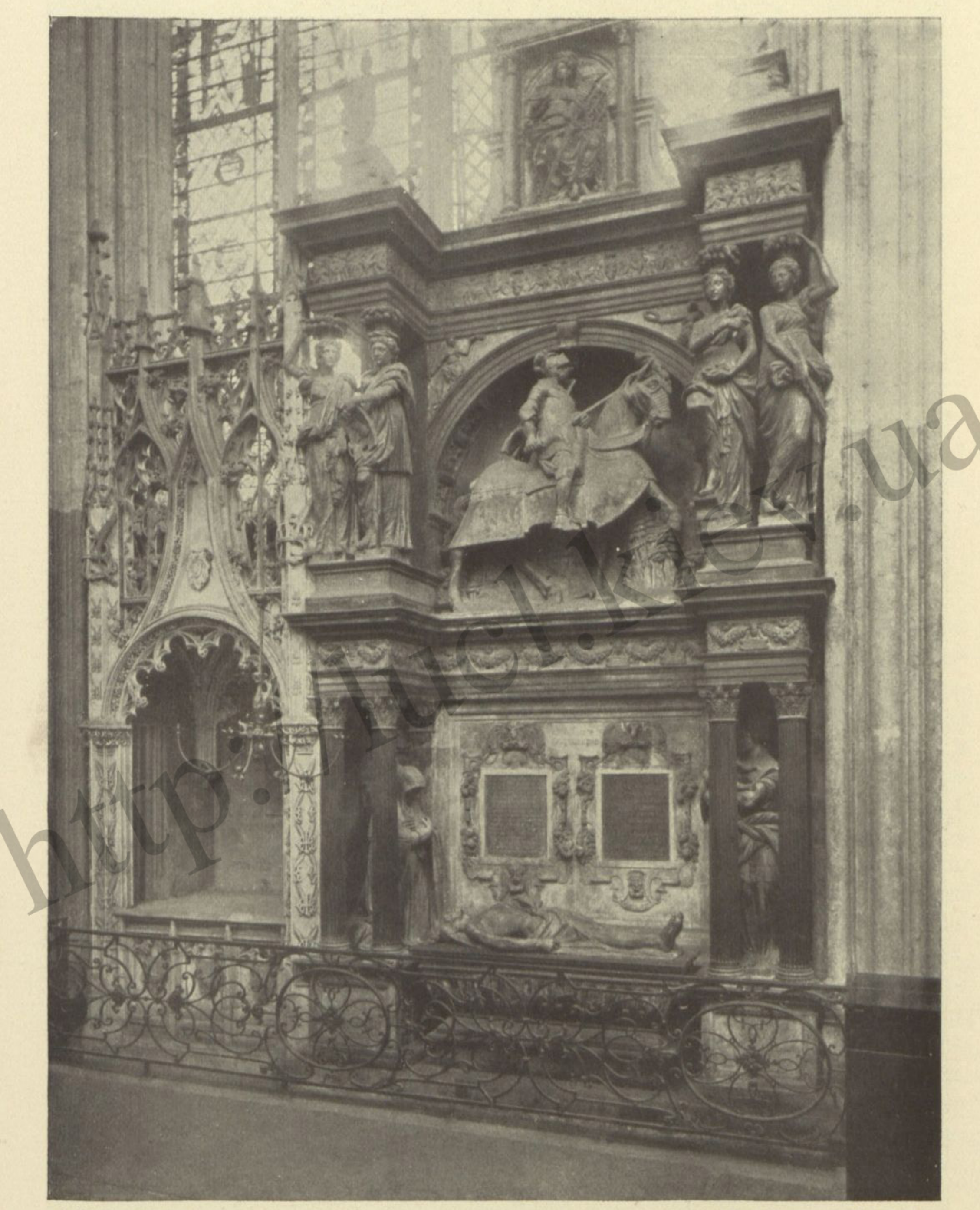
Замокъ Шамборъ. По фотографіи.

Карла VIII въ Амбуазѣ. Только внутри замка въ Амбуазѣ итальянцы, привезенные королемъ, разсыпали очарованіе своего новаго стиля. Къ замку въ Блуа, надъ той же рѣкою, Людовикъ XII пристроилъ новый флигель, въ главныхъ линіяхъ возведенный весь изъ кирпича, но удерживающій существенныя черты готическихъ формъ. Лишь при одномъ слуховомъ окнѣ появляются тонкіе пилястры въ стилѣ ренессанса, увѣнчанные дельфинами; обрамленія узкихъ арочныхъ коридоровъ во дворѣ украшены орнаментами въ античномъ стилѣ. Къ сѣверному флигелю, воздвигнутому Францискомъ I, мы еще вернемся. Во всемъ своемъ великолѣпіи ранній ренессансъ выступаетъ въ Гальонѣ, почти совершенно разрушенномъ замкѣ на Сенѣ, построенномъ кардиналомъ Жоржемъ д'Амбуазомъ; Дюсерсо сохранилъ его общій обликъ. Своими высокими трубами, своими вимпергами съ фіалами надъ слуховыми окнами и острыми фронтонами на выступающихъ частяхъ, въ общемъ онъ производитъ также впечатлѣніе готическаго, между тѣмъ какъ отдѣльныя части его фасадовъ развертываютъ чистѣйшій ренессансъ. Фасадъ съ порталомъ изъ Гальона, установленный въ „Школѣ изящныхъ искусствъ" въ Парижѣ (см. рис. на стр. 218), своими пилястрами въ стилѣ ранняго ренессанса, медальонами императоровъ и своимъ орнаментомъ изъ арабесковъ напоминаетъ построенную Фра-Джокондо лоджію дель Консиліо въ Веронѣ (ср. т. II, стр. 801), такъ что

едва ли можетъ казаться слишкомъ смѣлымъ возвратиться вмѣстѣ съ Геймюллеромъ къ тому воззрѣнію, что авторомъ этого замка былъ веронскій мастеръ.

При Францискѣ I на цвѣтущихъ земляхъ около Луары и ея притоковъ также выросло множество изящныхъ замковъ, въ которыхъ смѣшанный стиль приводилъ все къ новымъ, часто своеобразно привлекательнымъ образованіямъ, при чемъ все сильнѣе утверждались элементы ренессанса. Мы только назовемъ здѣсь замки въ Азе-ле-Ридо (1520), въ Бюри (послѣ 1515 г.), въ Шенонсо (1515—1523). Замокъ въ Шатодёнѣ (1502—1535) знаменитъ своей винтовой лѣстницей, дающей рядъ важнѣйшихъ формъ этого стиля въ плоскихъ коробовыхъ трицентральныхъ аркахъ пролетовъ, ограничивающихъ ее, въ пышныхъ висячихъ шипахъ своихъ потолковъ и въ арабескахъ стиля ренессанса между позднеготическими столбиками средняго устоя. Наоборотъ, упомянутый уже сѣверный флигель Франциска I въ замкѣ въ Блуа (1515—1519) производитъ впечатлѣніе зданія, выстроеннаго вполнѣ въ стилѣ ренессанса. Его наружный фасадъ открывается тремя этажами галлерей на подобіе ложъ съ арками и коринѳскими пилястрами, раздѣленными другъ отъ друга въ перемежку то широкими, то узкими промежутками („ритмическая travée“ Геймюллера). Изъ пышнаго надворнаго фасада съ пилястрами выступаетъ знаменитая, нѣсколько тяжеловѣсная, но прелестная, возведенная на восьмиугольникѣ лѣстница, балдахины которой задуманы еще по-готически, между тѣмъ какъ ея пилястры и балюстрады изобилуютъ формами ренессанса. Но самымъ лучшимъ замкомъ стиля Франциска I считается фантастичный охотничій замокъ Шамборъ (1519—1535), широко раскинувшійся въ основаніи, но

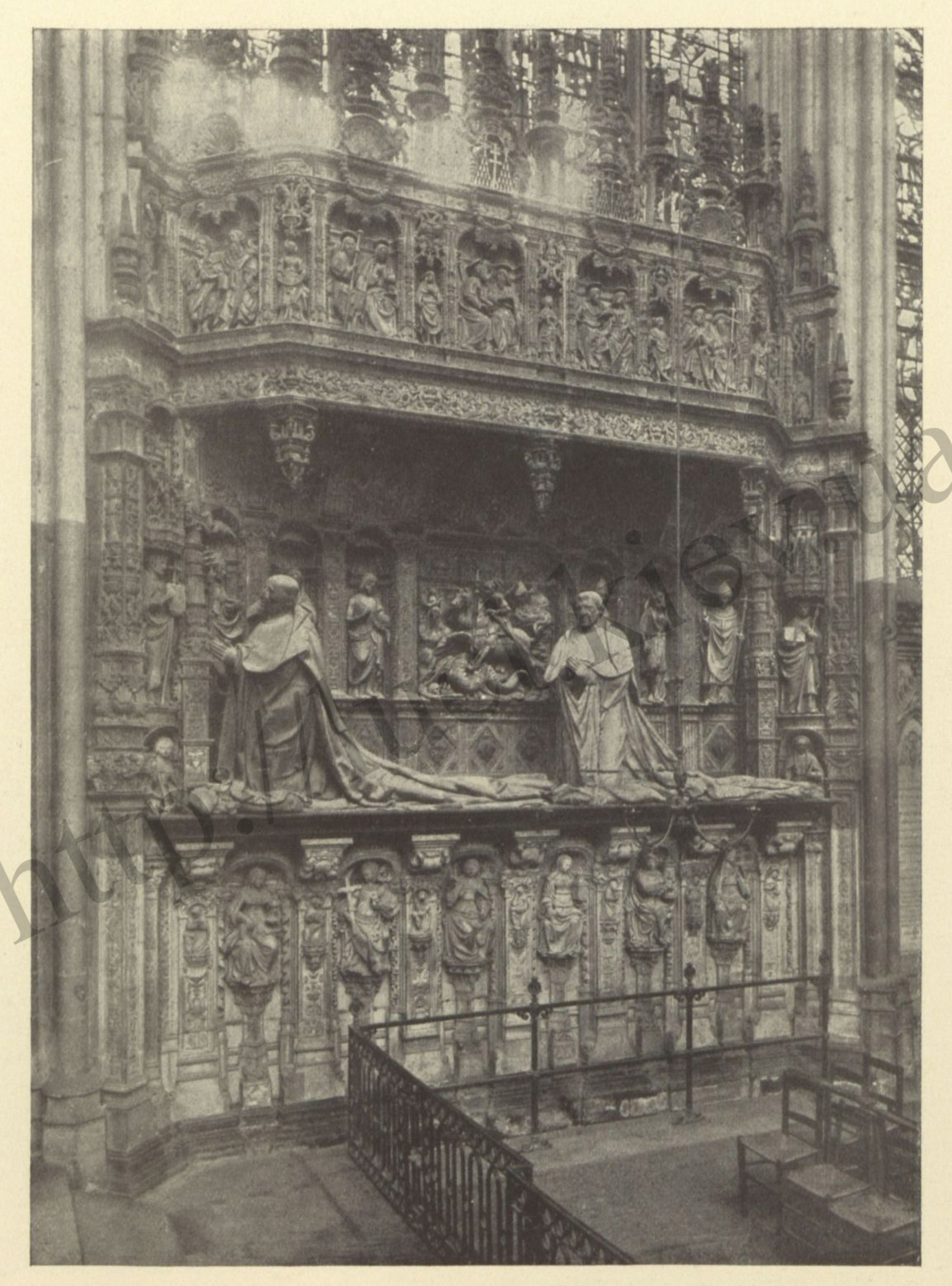

Отель Бургтерульдъ въ Руанѣ. По фотографіи.



Исторія искусства. III. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб

1. Жанъ Гужонъ. Гробница Луи де Брезе́ въ руанскомъ соборѣ.

По фотографіи.



2. Амбуазъ. Гробница двухъ кардиналовъ въ руанскомъ соборѣ.

По фотографіи.

благодаря своимъ высокимъ башнямъ и трубамъ тянущійся вверхъ вертикально. Въ срединѣ одной изъ длинныхъ сторонъ большого двора, обставленнаго четырьмя угловыми башнями, расположенъ собственно замокъ, также защищенный четырьмя круглыми башнями. Его планъ дѣлится равноконечнымъ крестомъ на четыре части. Надъ перекрестьемъ находится башня съ лѣстницей, которая возвышается надъ крышей еще на три этажа и заканчивается фонаремъ съ маленькимъ куполомъ. Здѣсь сохранена еще система контрфорсовъ. Всѣ детали проведены въ относительно чистыхъ формахъ ренессанса.

Принадлежавшій Франциску I замокъ Мадридъ или Булонь, въ Булонскомъ лѣсу около Парижа, къ сожалѣнію разрушенный, былъ на десятилѣтіе моложе замка Шамбора и возведенъ уже по новому плану, въ чистѣйшихъ формахъ ренессанса. Замокъ Сенъ Жермэнъ-анъ-Лэ, заложенный Франциском въ 1514 г. еще до его восшествія на престолъ, былъ мрачнѣе и строже, а замокъ Фонтэнбло, начатый постройкой въ 1528 г., былъ обширнѣе, величавѣе и проще. Онъ имѣетъ болѣе важное значеніе своими росписями и стуковыми работами „школы Фонтенбло", чѣмъ архитектурными формами, просто подражающими итальянскимъ.

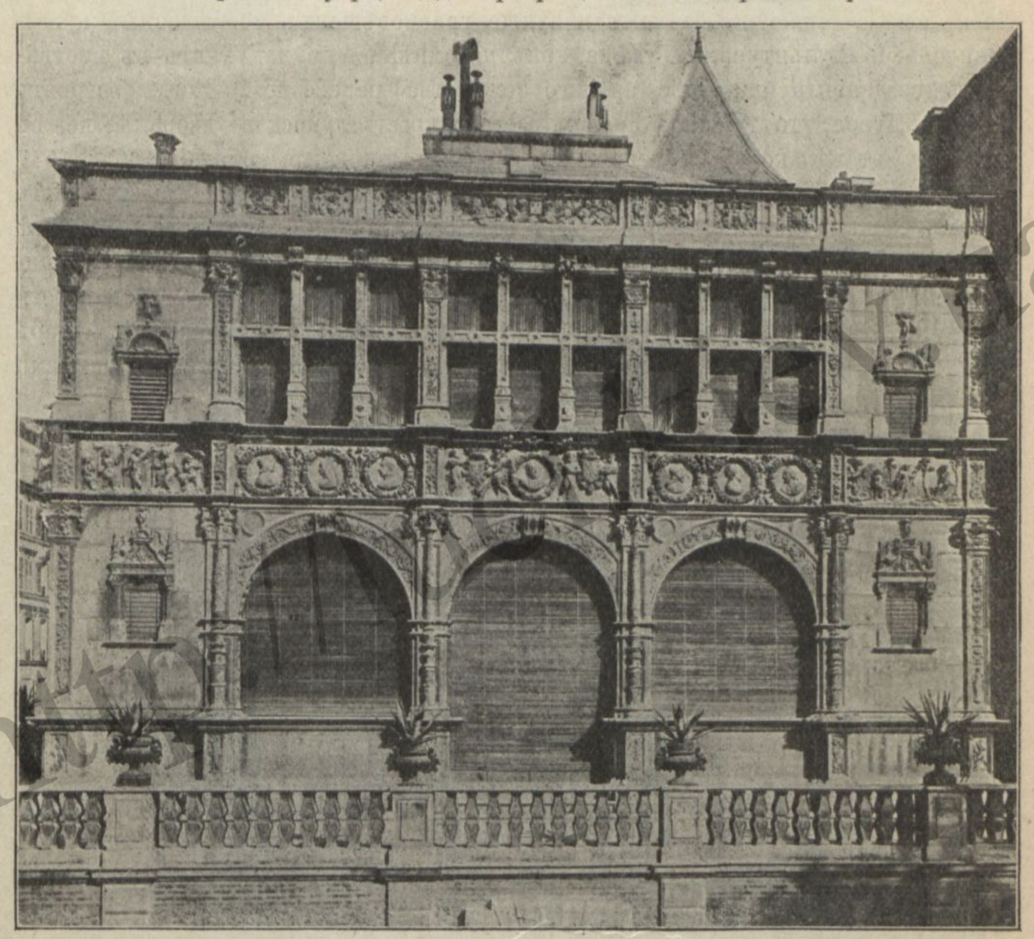
Къ замкамъ короля и знати въ богатой Франціи примыкаютъ также нѣкоторые городскіе дворцы, самые типичные для французскаго ранняго ренессанса. Къ названнымъ уже во второмъ томѣ (стр. 582) ратушамъ во фламандскомъ стилѣ XV вѣка примыкаетъ прежде всего знаменитый своей лѣстницей Отель де Виль въ Дрѣ, законченный въ 1537 г. Орлеанская ратуша (около 1525 г.) обнаруживаетъ блестящее и искусное смѣшеніе готическихъ и подражательныхъ античнымъ элементовъ. Ратуша въ Божанси (около 1526 г.) имѣетъ болѣе чистыя и къ тому же болѣе самостоятельныя и очень живописныя формы ренессанса. Главнымъ зданіемъ чисто итальянскаго стиля была старая, сожженная въ 1871 г. коммунарами, а затѣмъ вновь отстроенная въ прежнемъ стилѣ, строго симметричная ратуша въ Парижѣ, заложенная въ 1533 г. Теперь, повидимому, почти всѣ вернулись къ вѣрному преданію, нѣкоторое время заподозрѣнному, что ея авторомъ былъ упомянутый уже Доменико изъ Кортоны, прозванный Боккадоро (ср. стр. 214). Какъ ученикъ Джуліано да Сангалло, Боккадоро принадлежитъ собственно итальянскому высокому ренессансу. Однако это благородное зданіе своими высокими крышами и дымовыми трубами, своей стройной срединной башней надъ двухъэтажнымъ среднимъ фасадомъ, расчлененнымъ внизу полуколоннами, а наверху фронтонными нишами со статуями, и своими угловыми павильонами, возведенными на одинъ этажъ выше и снабженными внизу проѣздами, такъ рѣшительно считается со старо-французскимъ характеромъ, что на нашъ взглядъ оно стоитъ лишь на переходѣ къ французскому высокому ренессансу. Боккадоро умеръ, впрочемъ, лишь въ 1549 г. на службѣ у Генриха II

Во Франціи, конечно, не было недостатка и въ городскихъ жилыхъ постройкахъ цвѣтущаго стиля ранняго ренессанса. Орлеанъ, городъ Луары, шелъ впереди въ рядѣ блестящихъ примѣровъ. Каменныя постройки, въ родѣ

такъ называемаго дома Агнесы Сорель и дома Франциска I съ его двухъэтажными надворными аркадами, являются здѣсь лишь самыми великолѣпными между имъ подобными (рис. на стр. 223). Къ нимъ примыкаютъ кирпичныя постройки съ наличниками изъ пиленаго камня по нидерландскому образцу, но болѣе простого стиля. Въ Орлеанѣ, также какъ въ Каэнѣ и въ Руанѣ, нѣтъ недостатка въ превосходныхъ перегородчатыхъ постройкахъ, верхніе этажи которыхъ покоятся на выступающихъ впередъ балкахъ, съ декоративными головами на верхахъ, несмотря на вышедшее въ 1520 г. запрещеніе этого рода построекъ. Каэнъ и Руанъ соперничали съ Орлеаномъ въ возведеніи домовъ въ стилѣ ранняго ренессанса. Отель Бургтерульдъ (см. рис. на стр. 220) въ Руанѣ принадлежитъ къ самымъ пышнымъ и разукрашеннымъ сооруженіямъ компромисснаго стиля, производящаго впечатлѣніе готическаго. Отель Эковиль въ Каэнѣ (около 1535 г.), богатый и въ то же время изящный, стоитъ въ ряду самыхъ прекрасныхъ произведеній зрѣлаго французскаго ранняго ренессанса. Къ числу ихъ прежде всего принадлежитъ такъ называемый домъ Франциска I въ Парижѣ (см. рис. на стр. 223), замѣчательный особенно осмысленнымъ расчлененіемъ и чрезвычайно богатый отдѣльными формами, въ родѣ канделябровыхъ колоннъ между широкими арками нижняго этажа и коринѳскими пилястрами между полями стѣнъ верхняго этажа съ роскошными украшеніями. Въ общемъ сѣверный ранній ренессансъ во Франціи обнаруживаетъ лучшія пропорціи и большій вкусъ въ частностяхъ, чѣмъ въ Германіи; и именно нѣкоторыя изъ названныхъ здѣсь небольшихъ построекъ принадлежатъ тому короткому, но благородному расцвѣту французскаго ренессанса, который Геймюллеръ называетъ „стилемъ Маргариты Валуа“.

Изъ названныхъ ранѣе создателей французскаго высокаго ренессанса великій зодчій и еще болѣе великій скульпторъ Жанъ Гужонъ и знаменитый архитекторъ Пьеръ Леско неразрывно связаны между собою созданными сообща мастерскими произведеніями. Самымъ раннимъ произведеніемъ Гужона (къ его скульптурамъ мы еще вернемся), повидимому правильно, считается надгробный памятникъ Луи де Брезе (1535) въ руанскомъ соборѣ (см. табл. 18, рис. 1). Это стѣнная гробница, нижняя ниша которой охвачена двойными коринѳскими колоннами, а верхняя арочная ниша со стоящей въ ней конной статуей усопшаго сопровождается парами каріатидъ, въ живыхъ движеніяхъ. Въ 1541 г. Жанъ Гужонъ и Пьеръ Леско сообща работали надъ прославленнымъ, къ сожалѣнію погибшимъ леттнеромъ Сенъ Жерменъ л'Оксерруа въ Парижѣ, остатки котораго въ Луврѣ принадлежатъ къ чистѣйшимъ по формамъ созданіямъ французскаго искусства. Въ слѣдующіе затѣмъ годы Гужонъ былъ занятъ исполненіемъ въ замкѣ въ Экуанѣ того великолѣпнаго алтаря, выставленнаго теперь въ замкѣ Шантильи, въ главномъ дорическомъ орденѣ котораго, какъ и во всемъ его обрамленіи, классическая строгость сочетается съ творческой свободой. Начиная съ 1544 г. Леско построилъ при помощи Гужона, какъ скульптора, отель Линьери, теперь музей Карнавале, въ Парижѣ, строгое, во всѣхъ отношеніяхъ итальянизирующее зданіе, средній павильонъ

котораго, обращенный въ садъ, имѣетъ дорическій нижній этажъ, іоническій средній съ выступомъ, поддерживаемымъ каріатидами, и коринѳскій верхній съ плоскимъ фронтономъ высокой крыши. Затѣмъ въ 1546 г. Леско получилъ новое порученіе, постройку Лувра, стараго королевскаго дворца на Сенѣ (см. рис. на стр. 225). Скульптурныя работы здѣсь также принадлежатъ Гужону. Зодчимъ — творцомъ Лувра, надъ превращеніемъ котораго сперва въ колос-

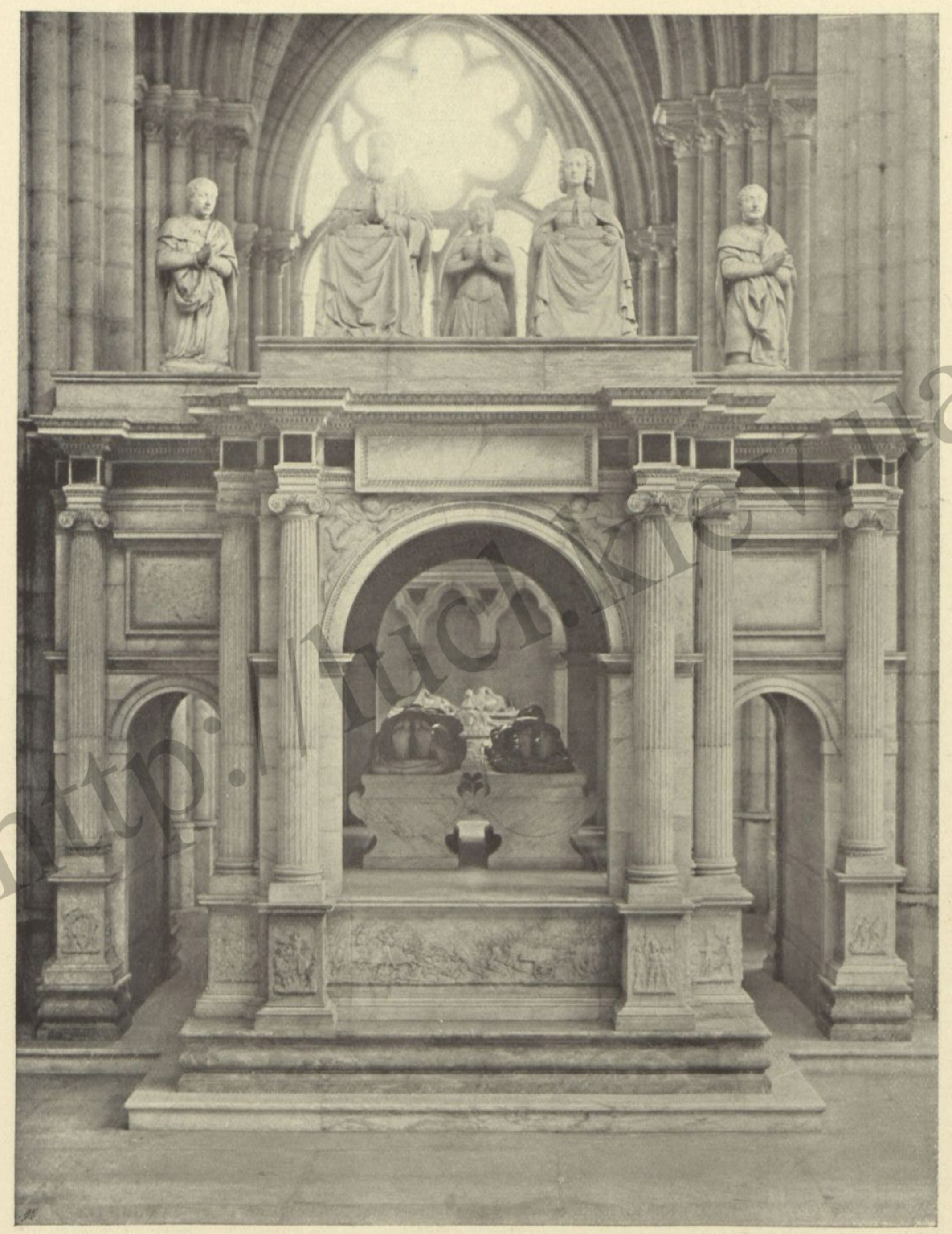


Домъ Франциска I въ Парижѣ. По фотографіи. Ср. текстъ, стр. 222.

сальный дворецъ, а затѣмъ въ колоссальный музей, работало нѣсколько столѣтій, слѣдуетъ признать Леско. Въ XVI столѣтіи кромѣ югозападнаго квадратнаго двора Лувра, расширеннаго впослѣдствіи и прилегающаго углового зданія съ выступомъ, обращеннымъ къ Сенѣ, возникла только длинная галлерея, соединявшая это зданіе вдоль рѣки съ новымъ зданіемъ Тюльери. Леско и Гужону принадлежатъ лишь первыя изъ названныхъ частей зданія. Разсчитанные на угловые павильоны, отлично расчлененные надворные фасады Леско, позже скопированные въ среднемъ павильонѣ и далѣе за нимъ въ сѣверномъ крылѣ, развертываютъ все очарованіе юнаго высокаго ренессанса.

Коринѳскіе каннелированные пилястры расчленяютъ нижній этажъ отъ окна до окна. Пары коринѳскихъ колоннъ съ нишами между ними охватываютъ порталы. Въ томъ же орденѣ и въ подобномъ же порядкѣ повторяется расчлененіе въ высокомъ второмъ этажѣ и въ аттикообразномъ низкомъ третьемъ этажѣ подъ сравнительно низкой крышей. Въ фасадѣ гейдельбергскаго зданія Отто Генриха больше фантазіи и теплоты, но надворный фасадъ Лувра Леско яснѣе, чище по формамъ и лучше уравновѣшенъ; обогащенный и возвеличенный скульптурами Гужона, онъ несомнѣнно принадлежитъ къ чистѣйшимъ созданіямъ наиболѣе зрѣлаго искусства ренессанса. Когда говорятъ о стилѣ Лувра, то думаютъ прежде всего о крылѣ луврскаго двора Леско, въ нижнемъ этажѣ котораго теперь помѣщаются античныя собранія. Съ 1547 до 1549 г. Гужонъ и Леско работали вмѣстѣ надъ такимъ же классическимъ чудомъ взаимодѣйствія архитектуры и пластики въ стилѣ ренессанса. Вначалѣ фонтанъ съ его тремя арками примыкалъ къ церкви дез'Инносанъ. Съ уничтоженіемъ церкви была добавлена четвертая сторона. Съ этихъ поръ дороги Леско и Гужона разошлись. Послѣдній, преслѣдуемый, какъ еретикъ, умеръ на чужбинѣ, а Леско былъ всецѣло поглощенъ постройкой Лувра и разными почетными должностями вплоть до своей кончины (1578).

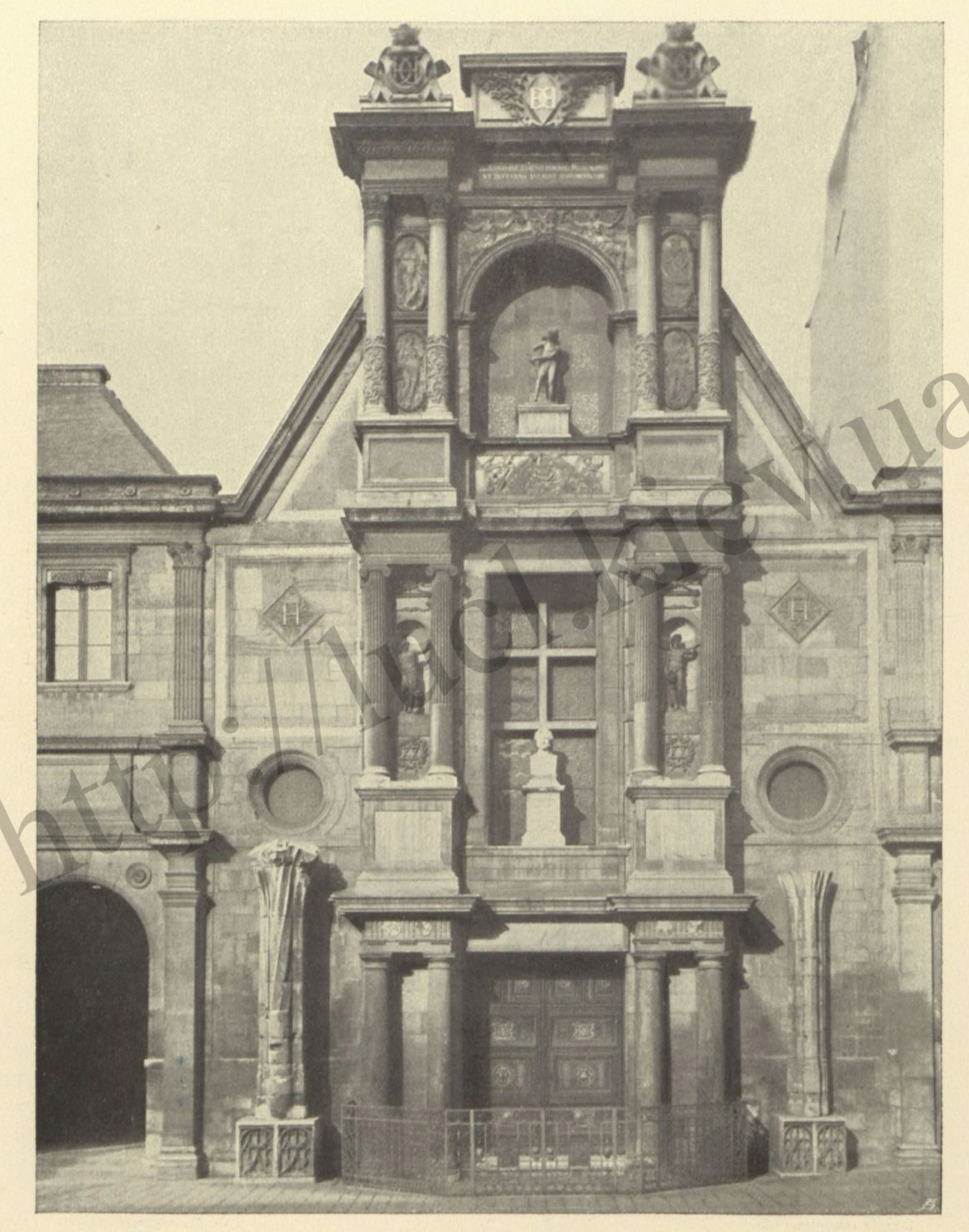
Филиберъ Делормъ, возвратившійся въ 1536 г. изъ Италіи и сначала работавшій нѣкоторое время въ Ліонѣ, а съ 1537 г. уже занятый возведеніемъ замка Сенъ Моръ-ле-фоссэ, который онъ самъ объявилъ первымъ замкомъ чистаго стиля на французской почвѣ, въ извѣстномъ смыслѣ былъ самымъ плодовитымъ французскимъ мастеромъ высокаго ренессанса. Къ сожалѣнію, этотъ замокъ сохранился только въ рисункахъ Дюсерсо. Свѣтлые угловые павильоны заступаютъ здѣсь мѣсто прежнихъ воинственныхъ круглыхъ угловыхъ башенъ, прямые марши лѣстницъ внутри — мѣсто прежнихъ винтовыхъ лѣстницъ, запрятанныхъ въ башни. Рустика (ср. т. II, стр. 468 и 718) вмѣстѣ съ коринѳскимъ орденомъ колоннъ стала опредѣлять впечатлѣніе зданія. Изобрѣтеніемъ Делорма считается обыкновенно такъ называемый „французскій орденъ колоннъ", состоящій въ томъ, что колонны на извѣстныхъ разстояніяхъ окружаются поясами, а болѣе легкій видъ ихъ смягчаетъ суровость рустики. Послѣ смерти Франциска I (въ 1547 г.) Делормъ исполнилъ его огромный, похожій на тріумфальную арку, надгробный памятникъ въ Сенъ Дени (см. табл. 19, рис. 1), украшенный строгими іоническими полуколоннами, и по сравненію съ находящимся подлѣ него памятникомъ Людовика XII (ср. стр. 228) представляющій отличіе высокаго ренессанса отъ ранняго, съ его украшеніями въ видѣ арабесокъ. Съ 1548 до 1559 г. Делормъ руководилъ всѣми постройками замковъ Генриха II. Его произведеніемъ является великолѣпный, длинный бальный залъ съ глубокими нишами для оконъ, въ замкѣ Фонтенбло. Замокъ Анэ, выстроенный имъ между 1552—54 гг. для Діаны Пуатье, принадлежалъ къ самымъ самостоятельнымъ и цѣльнымъ его произведеніямъ, но при всей ясности расположенія и расчлененія онъ заключаетъ, однако, нѣкоторыя „барочныя" детали, напримѣръ, закругленные фронтоны и верхи дымовыхъ трубъ въ формѣ саркофаговъ. Лучше всего



 Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

1. Филиберъ Делормъ. Гробница Франциска I и его жены Клодъ въ Сенъ Дени.

По фотографіи.



2. Порталъ замка Анэ въ Школѣ изящныхъ искусствъ въ Парижѣ.

По фотографіи.

сохранился трехъярусный классическій порталъ (см. табл. 19, рис. 2), поставленный въ Школѣ изящныхъ искусствъ въ Парижѣ. Сжатый дорическій нижній этажъ, стройный іоническій средній и напоминающій тріумфальную арку коринѳскій верхній этажъ, при всей чистотѣ своихъ деталей, поставлены, однако, не въ совсѣмъ удачныя соотношенія одинъ къ другому. Въ истинномъ смыслѣ лучшимъ произведеніемъ Делорма былъ его дворецъ Тюльери въ Парижѣ, проектъ котораго онъ составилъ въ 1564 г. для Екатерины Медичи. Къ сожалѣнію, онъ сгорѣлъ въ 1871 г. Широко раскинувшееся зданіе съ устремляющимися кверху среднимъ и угловыми павильонами было въ нижнемъ этажѣ обставлено между оконъ съ полуциркульными арками попеременно

Лувръ. По фотографіи. Ср. текстъ, стр. 223.

іоническими пилястрами и колоннами упомянутаго уже „французскаго ордена", а въ аттикообразномъ, собственно уже переходящемъ въ крышу, верхнемъ этажѣ было снабжено попеременно окнами, фронтонами и болѣе низкими, выступающими щитами фронтоновъ. Оно отличалось богатымъ ритмическимъ великолѣпіемъ своего расчлененія и живой смѣной своихъ отдѣльныхъ частей, но уже соединяло нѣкоторые барочные мотивы двухъ или трехъ обрамленій, обнятыхъ одно другимъ, или закругленныхъ картушей (щитовъ), съ общимъ бодрымъ видомъ, основаннымъ на удачныхъ пропорціяхъ.

Моложе Делорма былъ, повидимому, Жанъ Бюлланъ; произведеніями, исполненными имъ, считаются, напримѣръ, „небольшой дворецъ" (Châtelet) въ Шантильи и замокъ въ Экуанѣ; однако новѣйшая критика приписываетъ ему только нѣкоторыя части знаменитаго замка въ Экуанѣ. Сомнительно поэтому, чтобы онъ именно, какъ полагаютъ, перенесъ во Францію „большой орденъ", охватывающій два или болѣе этажей пилястрами или колоннами, прорѣзающими зданіе. Во всякомъ случаѣ намеки на этотъ орденъ находятся въ

его Шателэ Шантильи, но въ полномъ развитіи эта система появляется въ одномъ изъ надворныхъ фасадовъ въ Экуанѣ. Послѣ смерти Делорма Бюлланъ сталъ архитекторомъ королевы Екатерины и въ этомъ званіи продолжалъ работы надъ тюльерійскимъ дворцомъ и въ Сенъ Морѣ. Его стиль отличается особенной ясностью и крѣпостью, при чемъ рѣзко обозначенные отдѣльные архитектурные профиля стремятся выступать одинъ впереди другого. Онъ болѣе свободенъ отъ декоративныхъ прихотей, чѣмъ Делормъ.

Что касается, наконецъ, Жака старшаго Андруэ Дюсерсо, то уже было отмѣчено (ср. стр. 215), что главная сторона его дѣятельности для потомства сосредоточена въ гравированныхъ на мѣди увражахъ, въ которыхъ наряду съ постройками другихъ мастеровъ онъ опубликовалъ множество собственныхъ проектовъ. Но и какъ архитекторъ онъ встрѣтилъ заслуженное признаніе и нашелъ занятія. Дюсерсо считается прежде всего авторомъ величественнаго, возведеннаго по удивительно ясному плану замка Шарлеваля, основаннаго Карломъ IX около Андели. Здѣсь, какъ показываютъ рисунки, былъ въ широкихъ размѣрахъ примѣненъ упомянутый уже „большой орденъ". Мастеръ изданнаго Дюсерсо роскошнаго замка въ Вернейлѣ на Уазѣ самостоятельно пользуется античнымъ языкомъ формъ, и въ лицѣ этого мастера мы можемъ снова усматривать самого Дюсерсо. Исполненіе досталось его зятю Жану Броссу.

Около этихъ великихъ мастеровъ французскаго высокаго ренессанса явились теперь итальянцы школы Фонтенбло со своими самостоятельными творческими стремленіями. Геймюллеръ особенно отстаивалъ и доказывалъ, что геніально-манерный декораторъ Франческо Приматиччіо (ср. стр. 214) былъ также творцомъ нѣкоторыхъ построекъ французскаго высокаго ренессанса. Что авторомъ величественнаго замка въ Монсо-ан-Бри (1549) былъ не кто иной, какъ Приматиччіо, можно доказать по Геймюллеру на основаніи письменныхъ извѣстій, хотя это и отрицаетъ Димье. Наружные фасады замка впервые во Франціи были проведены въ „большомъ орденѣ". Этотъ послѣдовательный орденъ былъ іоническій. Угловые павильоны съ высокими крышами французскаго замковаго стиля достигли полнаго развитія. Все зданіе принадлежало къ самымъ цѣльнымъ, возникшимъ во Франціи. Документально доказано, что Приматиччіо является первымъ строителемъ къ сожалѣнію не сохранившейся знаменитой усыпальницы Валуа въ Сенъ Дени, принесшей во Францію классическій типъ купольныхъ зданій Италіи въ стилѣ ренессанса. Вѣроятно, онъ принималъ значительное участіе въ постройкѣ замка классическаго стиля Анси-ле-Франъ, хотя этотъ замокъ съ высокими крышами квадратнаго двора и съ четырьмя выступающими угловыми павильонами, въ томъ видѣ, какъ онъ есть теперь, характеренъ именно для французскаго высокаго ренессанса. Во всякомъ случаѣ на французской почвѣ не было создано ничего болѣе яснаго и простого, чѣмъ этотъ замокъ, а Приматиччіо все же съ 1559 г. до своей смерти (1570) былъ главнымъ совѣтникомъ по строительной части французскаго двора.

Переходу къ болѣе прихотливымъ формамъ, обыкновенно принимаемымъ за упадокъ, Приматиччіо противопоставлялъ въ своихъ постройкахъ спокойную, строгую силу. Сами великіе французы, какъ Делормъ и Дюсерсо, были создателями свободныхъ, часто прелестныхъ формъ французскаго ренессанса, много говорящихъ намъ именно благодаря ихъ личной жизни и на почвѣ Италіи обыкновенно называемыхъ „барóчными". Делормъ умеръ въ 1570 г. Послѣ его смерти мы замѣчаемъ, что это направленіе въ продолженіе четверти столѣтія развивается несамостоятельно. Что Парижъ не руководилъ этимъ развитіемъ, показываютъ южно-французскія постройки, слывущія за позднія произведенія Никола Башелье, напримѣръ отель Лабордъ съ его фантастическими окнами, украшенными гермами въ видѣ амуровъ. Отель на улицѣ Ферма въ Тулузѣ съ дверью, украшенной совершенно барóчной архитектурной отдѣлкой, бургундскія постройки, напримѣръ зданіе суда Гюго Самбена въ Безансонѣ (1582—1585) и замокъ въ Сюлли, отличающійся благородными и стильными пропорціями, несмотря на свои барóчные оконные наличники; фламандско-французскія постройки, напримѣръ боковые фасады ратуши въ Аррасѣ съ ихъ фантастическимъ вторымъ этажемъ и слишкомъ украшенными слуховыми окнами. Въ Парижѣ въ это время достраивали длинную галлерею Лувра вдоль Сены къ Тюльери. Баптистъ Андруэ Дюсерсо (приблизительно 1545—1590 гг.), старшій сынъ Жака старшаго, былъ назначенъ, послѣ смерти Леско, въ 1578 г. строителемъ Лувра. Строителями восточной половины этой большой галлереи, по приказанію Екатерины Медичи (ум. въ 1589 г.), были, повидимому, Тибо Метезо (съ 1533 до 1596 г.) и его сынъ Луи Метезо (1557—1615), а западная часть, начатая по приказанію Генриха IV еще въ XVI столѣтіи, была сообща исполнена Луи Метезо и младшимъ Дюсерсо. Эта западная часть, теперь перестроенная, съ ея трезво развитымъ „большимъ орденомъ", составила переходъ уже къ классическому стилю XVII столѣтія, между тѣмъ какъ одновременно въ первыхъ кирпичныхъ домахъ со вставками изъ пиленаго камня на Place des Vosges проявился національный отпоръ сѣвера. Однако не сѣверно-національная, а южно-національная сторона двойственнаго существа Франціи по меньшей мѣрѣ на столѣтіе вышла побѣдительницей изъ борьбы направленій.

3. Французская скульптура XVI столѣтія.

Изобразительныя искусства Франціи стали развиваться въ XVI столѣтіи въ болѣе тѣсной связи съ созданіями архитектуры, чѣмъ когда-нибудь раньше. Уже этимъ обусловливается ихъ существенно декоративный характеръ. Въ области скульптуры даже портретное искусство, кромѣ медальернаго, развивалось прежде всего, какъ искусство надгробныхъ памятниковъ и, уже поэтому, въ тѣснѣйшей связи съ архитектурой памятниковъ. Кромѣ того приходится имѣть дѣло, главнымъ образомъ, съ рельефными украшеніями цоколей, фризовъ, полей стѣнъ и фронтоновъ, или другихъ частей зданія.

Мы прослѣдили уже французскую скульптуру, закончивъ Мишелемъ Коломбомъ, прожившимъ, вѣроятно, все царствованіе Франциска I (ср. т. II, стр. 590)

и захватившимъ добрую часть XVI столѣтія. Рядомъ съ его направленіемъ, сущность котораго мы признали національно-французскимъ, сталъ теперь процвѣтать во Франціи итальянскій ренессансъ въ рукахъ переселившихся сюда итальянскихъ скульпторовъ, видѣнныхъ нами за работой надъ украшеніемъ главнаго созданія Коломба (ср. т. II, стр. 591). Самымъ значительнымъ итальянскимъ скульпторомъ, прибывшимъ во Францію въ свитѣ Карла VIII, былъ моденецъ Гвидо Мадзони (Паганино; ср. т. II, стр. 585 и 807), возвратившійся въ 1516 г. въ Италію. Его лучшимъ произведеніемъ на французской почвѣ былъ надгробный памятникъ Карла VIII въ Сенъ Дени, въ 1793 г. ставшій жертвой революціонныхъ бурь. При Людовикѣ XII прибыли изъ Флоренціи трое братьевъ Джусти, Антоніо (1479—1519), Джованни (1485—1549) и Андреа (род. въ 1487 г.) Джусти, изъ которыхъ пріобрѣли значеніе только два старшихъ со своими сыновьями Джусто младшимъ и Джованни младшимъ. Этимъ Джусти, поселившимся въ Турѣ и прозваннымъ французами „Жюстами", посвятили обстоятельную работу Монтеглонъ и Миланези. Антоніо, повидимому, составилъ проектъ не только для изящнаго саркофага въ стилѣ ренессанса, епископа Томаса Джемса въ соборѣ въ Долѣ (1505—1507), къ сожалѣнію лишеннаго своей могучей фигуры, но и для знаменитаго надгробнаго памятника Людовика XII съ супругой въ Сенъ Дени (1516—1532; ср. стр. 224). Исполненіе, какъ и тамъ, выпало главнымъ образомъ на долю его брата Джованни. Надгробный памятникъ Людовика XII типиченъ для богатыхъ, свободно стоящихъ гробницъ этого рода съ балдахиномъ. Мраморная сѣнь, подъ которой стоитъ саркофагъ, открывается наружу, на узкихъ сторонахъ двумя, а на длинныхъ четырьмя арками, обставленными пилястрами подражательного коринѳскаго стиля, богато украшенными арабесками. На саркофагѣ лежатъ умершіе, представленные въ видѣ обнаженныхъ труповъ съ поражающей почти правдивостью, а на плоской крышѣ сооруженія они, полные горячей жизни, въ королевскихъ одѣяніяхъ, молятся стоя на колѣняхъ. Въ двѣнадцати отверстіяхъ арокъ сидятъ апостолы. Рельефы цоколя изображаютъ дѣянія короля въ живописно-свободномъ стилѣ. Всѣ архитектурныя части и рельефы цоколя принадлежатъ, повидимому, Антоніо, лежачія и колѣнопреклоненныя изображенія короля и его супруги — Джованни, а значительно болѣе слабыя фигуры апостоловъ — Джусто Джусти. Насколько оба Джованни Джусти позднѣе приблизились къ мѣстному стилю турской школы, т. е. къ стилю мастерской Коломба, показываютъ ихъ гробницы владѣтельныхъ особъ въ капеллѣ въ Уаронѣ. Границы между этими двумя стилями, несомнѣнно, стираются. Произведеніемъ Жана Жюста еще Мюнцъ и Любке считали изящную гробницу дѣтей Карла VIII въ Сенъ Гатье въ Турѣ (1506). Теперь извѣстно, что нѣжныя, чистыя фигуры и ангелы принадлежатъ Гильому Рейно, племяннику и любимому ученику Коломба, а орнаментальныя части саркофага и его пьедестала — Джироламо да Фьезоле (ср. т. II, стр. 591).

Еще при Францискѣ I во Францію продолжали пріѣзжать такіе значительные итальянскіе скульпторы, какъ Бенвенуто Челлини (ср. стр. 59) и Франческо Рустичи (ср. стр. 56); но именно при Францискѣ I француз-

ская скульптура сохраняла еще значительную долю своего прежняго національнаго характера. Самымъ мощнымъ произведеніемъ французской надгробной скульптуры этого времени была величественная стѣнная гробница двухъ кардиналовъ Амбуаза въ соборѣ Руана (1518—1525; см. табл. 18, рис. 2). Здѣсь всюду еще смѣшивается готическое съ античнымъ. Средній рельефъ изображаетъ св. Георгія, убивающаго дракона. Впереди оба кардинала, въ натуральную величину, молятся, стоя на колѣняхъ со сложенными руками. Передняя фигура Жоржа д'Амбуаза принадлежитъ къ числу самыхъ выразительныхъ портретныхъ фигуръ французской пластики. Мастеромъ этого памятника называютъ **Рулана ле Ру**, хотя едва ли можно считать его единственнымъ мастеромъ.

Надгробный памятникъ Луи де Брезе въ Руанскомъ соборѣ, работы Жана Гужона. По фотографіи. Ср. текстъ, стр. 230.

Къ лучшимъ произведеніямъ національно-французской скульптуры при Францискѣ I принадлежатъ также декоративныя скульптурныя работы свѣтскихъ зданій, напримѣръ двора отеля д'Эковилль, арочной галлереи съ большими часами, лѣваго флигеля отеля Бургтерульдъ въ Руанѣ и религіозныя скульптуры на издѣліяхъ церковной малой архитектуры, напримѣръ на перилахъ хора собора въ Шартрѣ (1511—1529), клуатра Сенъ Мартенъ въ Турѣ, на органныхъ перилахъ Сенъ Маклу въ Руанѣ и на леттнерѣ собора въ Родезѣ. Особое положеніе занимаетъ **школа Труа**, гдѣ послѣ большого пожара 1534 г. въ произведеніяхъ Франсуа Жантиля, Жака Жюліо и Доменико Фіорентино скрещиваются старофранцузскія, итальянскія и нѣмецкія вліянія. Какъ живо и непосредственно прочувствована, напримѣръ, „Встрѣча св. Женъ" (Маріи и Елизаветы) въ церкви св. Іоанна! Какимъ множествомъ античныхъ, почти языческихъ фигуръ украшены готическія хоровыя скамьи собора въ Ошѣ (1520—1529)! Какой чистой и богатой жизнью ранняго ренессанса дышатъ еще готическія по композиціи знаменитыя деревянныя двери южнаго портала собора Бовэ (около 1535 г.), шесть главныхъ полей которыхъ заняты полными жизни рельефами изъ жизни апостоловъ Петра и Павла! Какой силы полны портретные бюсты Франциска I въ Луврѣ, особенно рѣзко реалистическій бронзовый бюстъ

его и его лукаво и нѣжно улыбающійся глазированный терракоттовый бюстъ! Все это въ основѣ коренное французское искусство.

Въ царствованіе Генриха II классическій высокій ренессансъ овладѣлъ и французской скульптурой. Уже памятникъ Франциска I въ Сенъ Дени (1548—1551), корпусъ котораго принадлежитъ къ числу мастерскихъ произведеній Делорма (ср. стр. 224), характеризуетъ новое направленіе. Руководителями пластическихъ украшеній памятника являются Пьеръ Бонтанъ и Жерменъ Пилонъ, къ которымъ мы еще вернемся. Вершины своего самостоятельнаго таланта Бонтанъ достигаетъ, стремясь уже къ болѣе обобщенной красотѣ, въ рельефахъ цоколя, представляющихъ битвы Франциска I, между тѣмъ какъ поразительныя фигуры умершихъ короля и королевы подъ аркой и ихъ полныя жизни колѣнопреклоненныя фигуры и изображенія ихъ дѣтей на верху памятника, говорятъ объ участіи постороннихъ. Знаменита также мраморная урна Бонтана съ сердцемъ Франциска I, стоящая въ церкви. Урна и ея цоколь покрыты картушами самаго чистаго, еще юнаго и свѣжаго ленточнаго стиля, именно здѣсь являющагося для Франціи въ законченномъ видѣ.

Нимфа на фонтанѣ дез' Инносанъ въ Парижѣ. По фотогр. А. Жиродона въ Парижѣ.

За Бонтаномъ непосредственно слѣдуетъ Жанъ Гужонъ (ум. между 1564—1568 гг.), знаменитый мастеръ, намъ уже извѣстный какъ архитекторъ-художникъ (ср. стр. 222). Монтеглонъ всесторонне оцѣнилъ его. Французы причисляютъ именно его, какъ скульптора, къ величайшимъ изъ великихъ, а Геймюллеръ называетъ его просто величайшимъ французскимъ художникомъ. И дѣйствительно, каждое изъ его произведеній показываетъ, что онъ искуснѣйшій техникъ и декораторъ. Однако его удлиненныя, переутонченныя фигуры, его красивыя, но общія линіи, его преизысканныя, утонченно мелкія складки одеждъ ставятъ его въ нашихъ глазахъ рядомъ съ маньеристами, хотя и мы умѣемъ оцѣнить чисто французскія его добродѣтели — выраженіе тонкой, одухотворенной прелести особенно его женскихъ головъ, и несомнѣнное изящество, которое онъ умѣетъ придать даже рѣзкимъ движеніямъ. Впервые мы встрѣчаемъ его въ 1540 г. въ Руанѣ, гдѣ онъ исполнилъ нѣкоторыя работы для Сенъ Маклу и особенно для собора. Его созданіемъ здѣсь является гордый памятникъ (ср. стр. 229) Луи де Брезé (1535—1540), скульптуры котораго кажутся еще болѣе правдивыми, чѣмъ его позднѣйшія работы. Полуобнаженный умершій, лежащій навзничь въ нижней нишѣ, изображенъ уже съ потрясающей, но

все же умѣренной натуральностью (см. рис. на стр. 289). Гонзъ говоритъ, что этотъ памятникъ принадлежитъ къ восьми—десяти совершеннѣйшимъ произведеніямъ французской скульптуры. Болѣе позднее направленіе Гужона выступаетъ яснѣе уже въ двухъ парахъ каріатидъ по обѣимъ сторонамъ верхней ниши, гдѣ умершій является въ видѣ рыцаря въ полномъ вооруженіи и съ мечемъ въ правой рукѣ.

Каріатида работы Жана Гужона въ Луврѣ. По фотогр. Жиродона въ Парижѣ.

Изъ работъ Гужона на леттнерѣ церкви Сенъ Жермэнъ-л'Оксеруа въ Парижѣ (1541—1544) были спасены Лувромъ только „Положеніе во Гробъ" и „Евангелисты". Но именно онѣ показываютъ, что нашъ мастеръ въ Парижѣ тотчасъ попалъ подъ знамя школы Фонтенбло. Послѣ 1544 г. онъ работалъ сначала вмѣстѣ съ Леско въ отелѣ Карнавале, гдѣ стильные и живые мраморные рельефы со львами надъ входной дверью указываютъ на его участіе; въ 1547 г. послѣдовалъ знаменитый, выставленный теперь въ Шантильи, алтарь дворцовой капеллы въ Экуанѣ (ср. стр. 216 и 222), съ рельефами, говорящими объ успѣхахъ стиля со стороны болѣе утонченной техники; между 1547 и 1549 гг. онъ выполнилъ свои геніальные барельефы на Фонтанѣ дез'Инносанъ (Fontaine des Innocents; ср. стр. 224); стройныхъ, стоящихъ между пилястрами нимфъ источниковъ (см. рис. на стр. 230), несмотря на свою манерность обвѣянныхъ несказаннымъ очарованіемъ, и рельефы цоколя, теперь находящіеся въ Луврѣ, поэтично возсоздающіе жизнь баснословныхъ морскихъ обитателей. Послѣ 1548 г. Гужонъ принималъ живое участіе въ украшеніи замка Анэ, изъ котораго происходитъ также знаменитая мраморная Діана Лувра. Стройная, дѣвственная богиня сидитъ на землѣ подлѣ лежащаго оленя, вокругъ шеи котораго обвилась ея правая рука. Лукъ она держитъ въ вытянутой въ сторону лѣвой рукѣ. Изъ двухъ сопровождающихъ ее собакъ Гужону принадлежитъ одна, лежащая у ногъ богини. Чистое, строгое изящество слѣдуетъ высоко оцѣнить въ ней, но нельзя не упрекнуть въ расчитанности и разбросанности композиціи. Послѣ 1550 г. мастеръ главнымъ образомъ былъ занятъ пластическими работами луврскаго зданія. Конечно, только небольшую часть всѣхъ скульптуръ онъ исполнилъ собственноручно, но все же онѣ принадлежатъ къ самымъ красивымъ созданіямъ декоративной скульптуры Франціи. Величественны каріатиды въ Залѣ Каріатидъ (см. рис. выше). Ихъ рукамъ уже не пришлось служить подпорой, какъ рукамъ его каріатидъ на памятникѣ Брезé; прекрасныя дѣвы несутъ свою легкую ношу только на головахъ, подобно античнымъ каріатидамъ Эрехѳейона въ Аѳинахъ (ср. т. I, стр. 377 и 427); конечно, не вполнѣ ясно, почему именно слѣдовало ихъ изобразить съ отсѣченными руками,

какъ это сдѣлалъ Гужонъ. Декоративное чутье мастера всегда сильнѣе его воспріятія природы.

Третьимъ въ этомъ союзѣ является упомянутый уже Жерменъ Пилонъ (1535—1590), языкъ формъ котораго внутренне и внѣшне болѣе оживленъ, но не отличается такой цѣльностью, какъ у Гужона. Уже въ 1558 г. онъ участвовалъ въ сооруженіи надгробнаго памятника Франциска I, въ сводѣ котораго ему принадлежатъ восемь нѣжно моделированныхъ амуровъ съ опущенными факелами. Для надгробнаго памятника Генриха II въ церкви Целестиновъ онъ выполнилъ три женскія фигуры, держащія на головахъ позолоченную урну съ сердцемъ короля. Теперь онѣ принадлежатъ къ числу сокровищъ Лувра подъ именемъ „Трехъ грацій“ Пилона, но именно онѣ, примыкая къ школѣ Фонтенбло, не проявляютъ особенностей Пилона въ такой мѣрѣ, какъ произведенія Гужона. Какъ бы въ соотвѣтствіе къ нимъ исполнены рѣзанныя изъ дерева фигуры „Добродѣтелей“ въ Луврѣ, къ сожалѣнію, лишенныя позолоты и рукъ, первоначально несшія раку св. Женевьевы. Главными произведеніями Пилона являются его работы, возникшія подъ руководствомъ Приматиччіо, на надгробномъ памятникѣ Генриха II и его супруги Екатерины въ Сенъ Дени (1564—1570). Ему принадлежатъ два поразительно правдивыя мраморныя изображенія лежащихъ покойниковъ, двѣ надѣленныя сильной жизнью и естественныя въ своемъ одушевленіи колѣнопреклоненныя бронзовыя фигуры верхняго яруса, а по Димье также и стоящія по угламъ бронзовыя статуи добродѣтелей, въ которыхъ маньеризмъ школы Приматиччіо сказывается яснѣе всего. Другія работы Пилона, напримѣръ его раскрашенная терракоттовая группа со страждущей Маріей и колѣнопреклоненная бронзовая статуя канцлера де Бирага, которую Гонзъ называетъ прекраснѣйшей портретной статуей французскаго ренессанса, находятся въ Луврѣ.

Между современными французскими провинціальными школами насъ привлекаетъ прежде всего лотарингская, главный мастеръ которой Лижье Ришье (около 1500—1567 гг.) обладаетъ еще частью галлофранкской суровости и силы чувства среди современнаго ему лоска. Изображенія страданія и смерти были его стихіей. Его алтарь 1523 г. въ Гаттоншатель около Сенъ Мигіеля, съ Несеніемъ Креста, Распятіемъ и Положеніемъ во Гробъ, обнаруживаетъ реализмъ XV столѣтія, проникнутый мотивами ренессанса. Его полихромное Положеніе во Гробъ въ церкви св. Стефана въ Сенъ Мигіелѣ соперничаетъ по силѣ съ Положеніемъ во Гробъ въ Солемѣ (ср. т. II, стр. 585 и 589), но исполнено болѣе безпокойной жизни, чѣмъ первое. Фигура смерти на памятникѣ Рене Шалонскаго въ церкви св. Петра въ Бар-ле-Дюкѣ производитъ страшное впечатлѣніе.

Въ Парижѣ ученикъ Пилона Бартелеми Пріеръ (около 1545—1611 гг.) заканчиваетъ XVI столѣтіе. Лежачія изображенія съ надгробнаго памятника коннетабля Монморанси въ Луврѣ представляютъ умершаго не нагимъ и мертвымъ, а по средневѣковому обычаю еще спящимъ съ молитвенно воздѣтыми руками, но вмѣстѣ съ тѣмъ соединяютъ современную свободу формъ со старой любовью къ жизненной правдѣ. Сидящія луврскія бронзовыя собаки съ его

монументальнаго фонтана въ Фонтенбло принадлежатъ къ самымъ жизненнымъ изображеніямъ животныхъ всего XVI вѣка. Современникъ Пріера, старшій Пьеръ Біаръ (1559—1609), еще рѣшительнѣе направляется по все болѣе реалистическому теченію времени. Его извѣстныя, богато украшенныя лѣстницы леттнера въ Сенъ Этьеннъ-дю-монъ въ Парижѣ даютъ о немъ понятіе, какъ о художникѣ орнаментистѣ истинно французскаго ренессанса. Его луврская бронзовая Слава съ надгробнаго памятника Маргариты де Фуа, приписываемая нѣкоторыми изслѣдователями другимъ мастерамъ, быстрая въ движеніяхъ крылатая богиня, съ тѣломъ сильно и правдиво переданнымъ въ обнаженныхъ частяхъ, трубящая фанфару, кажется, однако, нѣкоторымъ старымъ друзьямъ искусства произведеніемъ упадка, мы же, наоборотъ, привѣтствуемъ ее какъ предчувствіе лучшаго, болѣе натуральнаго искусства.

Наиболѣе ясныя проявленія возврата къ природѣ въ разгарѣ XVI столѣтія обнаруживаютъ во Франціи глазированныя фаянсовыя работы Бернара де Палисси (около 1510—1589 гг.), одного изъ сильнѣйшихъ французскихъ художниковъ своего времени. Собственнымъ опытомъ открывши способъ покрывать глазурью глиняные сосуды наподобіе фаянсовыхъ, онъ немедленно сталъ производить свои чрезвычайно талантливо вылѣпленныя блюда и вазы, которыя онъ покрывалъ всякаго рода лѣпными животными, змѣями, рыбами, раковинами и насѣкомыми. Его чаша съ раковинами въ Луврѣ вообще принадлежитъ къ числу самыхъ стильныхъ въ этомъ родѣ. Впослѣдствіи, украшая свои сосуды картинами въ обрамленіяхъ уже барочнаго характера, онъ приблизился къ общепринятому стилю своего времени.

4. Французская живопись XVI вѣка.

Французская живопись этого времени въ сущности также была декоративнымъ искусствомъ. Общее впечатлѣніе давали не отдѣльныя станковыя картины, а обширные, со стуковыми работами плафоны и панно призванныхъ во Францію итальянцевъ Фонтэнбло, мѣстныя произведенія французской живописи на стеклѣ, болѣе подходившей къ духу времени, чѣмъ къ стилю, и, наконецъ, серіи художественно тканыхъ ковровъ, еще болѣе пышныхъ, чѣмъ раньше, хотя и уступающихъ бельгійскимъ, и богатыя искусствомъ небольшія произведенія новой лиможской эмали. Искусство репродукціи также процвѣтало во Франціи, но гравюра на деревѣ и гравюра на мѣди не поднялись здѣсь, однако, до такого самостоятельнаго значенія, какъ въ Германіи и Нидерландахъ.

Мы видѣли, какъ французская станковая живопись переходнаго времени отъ XV къ XVI столѣтію (ср. т. II, стр. 600—601) развивалась на національной основѣ шире и свѣжѣе, чѣмъ это принимали еще недавно, въ рукахъ такихъ мастеровъ, какъ Жанъ Бурдишонъ и Жанъ Перреаль, создавшій, кромѣ многочисленныхъ архитектурныхъ и скульптурныхъ проектовъ, быть можетъ, такія значительныя картины, какъ алтарный складень въ Муленѣ (ср. т. II, стр. 601). Изъ этого, однако, нельзя заключать, что французская станковая живопись въ разгарѣ XVI вѣка заняла мѣсто, равное итальянской, нидер-

ландской или нѣмецкой живописи. Основателями новой французской портретной живописи, какъ увидимъ, были опять таки нидерландцы, а единственнаго мастера церковной станковой живописи, Жана Бельгамба изъ Дуэ (между 1470—1534 гг.), основательно изученнаго Дегенемъ, можно такъ же легко отнести къ нидерландцамъ, какъ и къ французамъ. По существу Бельгамбъ примыкаетъ съ одной стороны къ Мемлингу и Давиду, а съ другой напоминаетъ и Бурдишона, и мастера изъ Мулена. Его стройныя фигуры, нѣжныя лица, элегантныя отдѣльныя формы, во всякомъ случаѣ, скорѣе французскія, чѣмъ нидерландскія. Нѣкоторые изъ его алтарей, какъ, напримѣръ, въ Нотръ-Дамъ въ Дуэ и алтарь Лилльскаго музея съ мистическимъ купаньемъ душъ въ крови Спасителя отличаются оригинальными богословскими задачами, другіе, какъ, напримѣръ, Страшный Судъ въ Берлинскомъ музеѣ и два алтарныхъ складня Аррасскаго собора, отличаются самостоятельнымъ замысломъ обычныхъ сюжетовъ.

Первые крупные итальянскіе живописцы XVI столѣтія, прибывшіе во Францію, напримѣръ, Андреа Соларіо (ср. стр. 87), расписавшій въ 1508 г. капеллу въ Гальонѣ, Леонардо да Винчи (ср. стр. 17), призванный во Францію въ 1516 г. Францискомъ I и умершій здѣсь въ 1519 г., Андреа дель Сарто (ср. стр. 62), пріѣхавшій въ 1518 г. и въ слѣдующемъ году возвратившійся въ Италію, не оказали особеннаго вліянія на развитіе французской живописи. Тѣмъ большее вліяніе имѣли мастера, призванные изъ Италіи въ Фонтенбло Францискомъ I немедленно послѣ смерти Перреаля, гдѣ требовалось украсить новый дворецъ. Въ 1530 г. прибылъ флорентійскій послѣдователь Микель-Анджело, Джованни Баттиста Росси (1494—1541), прозванный Россо Фіорентино или Мэтръ Ру; за нимъ послѣдовалъ въ 1531 г. болонецъ Франческо Приматиччіо (1504—1574), развившійся подъ руководствомъ Джуліо Романо (ср. стр. 70) въ Мантуѣ въ скульптора стуковыхъ украшеній и декоративнаго живописца; Россо и Приматиччіо („Le Primatice“, которому Димье посвятилъ подробный трудъ) являются двумя столпами той школы Фонтенбло, которая, исходя изъ декоративнаго принципа, погрузила французское искусство въ стиль маньеризма раньше и рѣшительнѣе, чѣмъ это произошло въ Италіи, гдѣ этотъ стиль завладѣлъ живописью лишь во второй половинѣ XVI столѣтія. Никколо Абати, прозванный делл' Абате, изъ Модены (1512—1571), третій членъ этого союза, развившійся, примыкая къ Корреджіо и Джуліо Романо, явился сюда лишь въ 1552 г. Изъ большихъ стуковыхъ рельефовъ и картинъ, которыми эти мастера и ихъ болѣе слабые ученики украсили стѣны и потолки залъ и комнатъ, лѣстницъ и галлерей въ Фонтенбло, сохранилось сравнительно немного. Но уже опубликованные Димье перечни картинъ позволяютъ видѣть, что здѣсь дѣло шло о сюжетахъ изъ античной миѳологіи и поэзіи. Въ „Галлереѣ Франциска I“ сохранились, хотя и переписанныя заново, двѣнадцать большихъ картинъ Россо съ событіями изъ жизни короля и миѳологическія картины. Своимъ болѣе совершеннымъ и вмѣстѣ болѣе грубымъ языкомъ формъ онѣ отличаются отъ произведеній послѣдователей Россо, своеобразная, холодная и жесткая манера котораго яснѣе

всего уже въ его высоко-патетическомъ „Плачѣ надъ Тѣломъ Христа“ въ Луврѣ. Изъ наиболѣе раннихъ работъ Приматиччіо въ Фонтэнбло, напримѣръ Въ „Комнатѣ Короля“ (1533—1535), не сохранилось почти ничего; его знаменитая галлерея Улисса съ многочисленными картинами изъ „Одиссеи“ дошла до насъ только въ гравюрахъ ванъ Тульдена. Лучшимъ изъ сохранившихся его произведеній и самымъ главнымъ въ Фонтенбло съ давнихъ поръ считалось выполненное во многомъ руками учениковъ украшеніе стѣнъ и плафона „Галлереи Генриха II“, служившей въ качествѣ бальной залы. Объ этомъ произведеніи много лѣтъ тому назадъ я писалъ такъ: „Тамъ мы видимъ Парнасъ и Олимпъ; тамъ привѣтствуемъ Бахуса и его свиту; тамъ мы присутствуемъ при пышной свадьбѣ Пелея и Ѳетиды; тамъ мы заглядываемъ въ мрачную кузницу Вулкана и въ сіяющій чертогъ бога солнца“. „Рѣзкій маньеризмъ, развившійся изъ стремленія Приматиччіо къ кокетливому изяществу, его ужасная манера писать каждую фигуру, принадлежащую группамъ нагихъ тѣлъ, особымъ, произвольно взятымъ тѣлеснымъ тономъ, впадающимъ то въ красный, то въ бѣлый, то въ лиловый цвѣтъ, и не менѣе непріятная привязанность къ чрезмѣрно удлиненнымъ формамъ съ невѣроятно длинными бедрами и намѣренными ракурсами“ слишкомъ ужъ характерны для манеры этого періода, къ отцамъ которой принадлежитъ Приматиччіо. Наконецъ, Никколо делл' Абате является въ Фонтенбло въ существенныхъ чертахъ лишь однимъ изъ подручныхъ-исполнителей Приматиччіо; по крайней мѣрѣ руку Абате можно узнать въ картинахъ изъ жизни Александра теперешней лѣстницы.

Подъ непосредственнымъ вліяніемъ школы Фонтенбло французы украсили затѣмъ нѣкоторыя комнаты замка Экуанъ, гдѣ все же сохранилось нѣсколько фризовъ и картинъ надъ каминами. Къ настоящимъ послѣдователямъ Приматиччіо принадлежатъ также старшіе члены многочисленнаго художественнаго семейства Дюмонтье или Дюмутье (Dumoûtier), какъ пишетъ Димье, и хотя Лабордъ не держится такого написанія, Моро-Нелатонъ все же возвращается къ нему. Наиболѣе извѣстный мастеръ съ этой фамиліей, живые портретные рисунки котораго сохранились въ Луврѣ и въ другихъ собраніяхъ, — Даніэль Дюмонтье (1574—1646). Къ послѣдователямъ Приматиччіо принадлежитъ затѣмъ и Антуанъ Каронъ (1521—1599), лучшія дошедшія до нашего времени работы котораго являются въ видѣ рисунковъ къ „Исторіи Артемизіи“ Національной библіотеки въ Парижѣ. Жанъ Кузенъ изъ Санса (около 1510 до 1590 г.), прежними французскими историками искусства признанный за одного изъ самыхъ разностороннихъ и значительныхъ художниковъ всѣхъ временъ и, во всякомъ случаѣ, за величайшаго французскаго мастера XVI столѣтія, является какой-то полумиѳической личностью. Начавъ съ живописи по стеклу, онъ будто бы сталъ не только живописцемъ и граверомъ на мѣди, но и скульпторомъ и архитекторомъ. Отъ всего этого при свѣтѣ новаго изслѣдованія осталось очень немного. Его книги, напримѣръ „Livre de Perspective“ (1560) и „Livre de Pourtraicture“ (1571), все же указываютъ, что онъ принадлежалъ къ мыслящимъ и знающимъ художникамъ своего времени. Его единственная достовѣрная картина, „Страшный Судъ“ въ Луврѣ со множествомъ

фигуръ, нижняя часть котораго напоминаетъ Страшный Судъ Микель-Анджело, въ дѣйствительности вовсе не привлекательная картина. Если ее разсматривать безъ предвзятой точки зрѣнія, она могла бы быть поставлена въ лучшемъ случаѣ рядомъ съ произведеніями итальянизирующихъ нидерландцевъ, въ родѣ Ломбарда (ср. стр. 204) или Коксійнса (ср. стр. 204).

Французскіе мастера этого рода дали дѣйствительно лучшія произведенія въ композиціяхъ для живописи по стеклу и для тканыхъ работъ. Живопись на стеклѣ переживала именно во Франціи въ первой половинѣ XVI вѣка свой второй, большой, блестящій расцвѣтъ, изслѣдованный въ особенности Манемъ. Само собой понятно, что во Франціи, какъ и вездѣ, прежнее искусство составленія картинъ изъ цвѣтныхъ стеколъ, напоминающее мозаику, стало теперь постепенно искусствомъ живописи по стеклу. Къ совершенной эмалевой живописи по стеклу, которую презиралъ еще Ангерранъ ле Прэнсъ (ум. въ 1530 г.), перешли, однако, только въ половинѣ столѣтія; въ то же время старыя оригинальныя композиціи кое-гдѣ, какъ, напримѣръ, въ церкви въ Коншѣ, стали уступать мѣсто подражанію нѣмецкимъ и итальянскимъ гравюрамъ на мѣди, пока школа Фонтенбло и здѣсь не выступила съ собственными работами. Самыми красивыми и интересными по содержанію окнами первой, еще довольно строгой половины XVI вѣка, считаются окна церкви въ Монморанси 1524 г., мастеромъ которыхъ должно считать Робера Пинегріе, автора большого Суда Соломона 1536 г. въ Сенъ Жерве въ Парижѣ, теперь перерѣзаннаго оконнымъ косякомъ. Сенъ Годаръ въ Руанѣ, Сенъ Этьеннъ въ Бовэ и Сенъ Мадленъ въ Труа обладаютъ живописными окнами лучшаго времени XVI столѣтія. Къ переходному времени принадлежатъ окна церкви въ Монморанси и окна 1544 г. въ сельской церкви въ Экуанѣ, съ Благовѣщеніемъ въ комнатѣ, убранной въ духѣ того времени, на одномъ изъ нихъ. Въ этихъ окнахъ прежнее желтое серебро большихъ архитектурныхъ росписей XV вѣка замѣняется уже холодными, свѣтлыми красками, употребленію которыхъ содѣйствовалъ Гильомъ де Марсилля, французскій живописецъ по стеклу, примѣняя ихъ въ своихъ итальянскихъ серіяхъ оконъ, напримѣръ въ окнахъ собора въ Ареццо, гдѣ онъ умеръ въ 1537 г. Жану Кузену приписываются окна съ житіемъ св. Евтропія (1530) въ богатомъ расписными окнами соборѣ въ Сансѣ, безъ твердой увѣренности нѣкоторыя изъ многочисленныхъ расписныхъ оконъ въ Сенъ Этьеннъ-дю-Монъ и въ Сенъ Жерве въ Парижѣ, и съ полнымъ правомъ пять оконъ съ изображеніями изъ Откровенія св. Іоанна во дворцовой капеллѣ въ Венсеннѣ. Итальянское вліяніе, еще не замѣтное въ Монморанси и классически строго проявляющееся въ Экуанѣ, достигло здѣсь полнаго проявленія въ духѣ школы Фонтенбло.

Тканые ковры представляли для стѣнъ замковъ то же, что живопись на стеклѣ для церквей. Это искусство перекочевало въ XV вѣкѣ изъ Парижа въ Аррасъ, а изъ Арраса въ Брюссель, а потому французскіе короли XVI вѣка старались сколько возможно спасти его для Франціи. Франциск I основалъ около 1535 г. ковровую фабрику въ Фонтенбло, а Генрихъ II прибавилъ къ ней фабрику „Тринитэ“ въ Парижѣ. Произведеніями фабрики въ Фонтенбло

считаются, главнымъ образомъ, настѣнные ковры, украшенные гротесками, а въ серединѣ заключающіе картуши съ миѳологическими сценами. Изъ нихъ два находятся въ музеѣ Гобеленовъ въ Парижѣ, а другіе два въ ткацкомъ музеѣ въ Ліонѣ. Димье приписываетъ ихъ композиціи Приматиччіо. Произведеніями фабрики Трините считаются ковры съ исторіей Мавзола и Артемизіи въ Національномъ хранилищѣ мебели въ Парижѣ. Они исполнены по упомянутымъ уже проектамъ Карона (ср. стр. 236).

Въ тѣсномъ соприкосновеніи съ преобразованіемъ живописи по стеклу совершалось и дальнѣйшее развитіе лиможской эмалевой живописи, описанной нами ранѣе (ср. т. II, стр. 594). Въ своемъ новомъ видѣ, именно въ видѣ живописи гризалью (сѣрымъ по сѣрому) съ красновато-лиловыми тѣлесными тонами и золотой штриховкой на темномъ фонѣ, она господствовала въ XVI столѣтіи и получила широкое распространеніе именно благодаря тому, что стала служить для украшенія обыденныхъ сосудовъ. Блестящимъ примѣромъ богатой красочности, встрѣчавшейся иногда рядомъ съ господствующей живописью сѣрыми тонами, можетъ служить эмаль овальнаго щита 1555 г. въ Луврѣ. Выдержанныя въ сѣрыхъ тонахъ изображенія большинства лиможскихъ сосудовъ попрежнему нерѣдко заимствованы то съ нѣмецкихъ, то съ итальянскихъ гравюръ на мѣди; однако здѣсь нѣтъ недостатка и въ портретахъ, занимающихъ обыкновенно мѣсто въ серединѣ сосудовъ. Къ сосудамъ присоединяются небольшіе триптихи съ почитаемыми образками, а самостоятельными произведеніями этой національно-французской техники являются портретныя таблетки. Въ рядѣ художниковъ эмальеровъ выдѣляется прежде всего Леонаръ Лимузенъ (1505—1577), начавшій 18 чашами по одной изъ серіи Страстей Дюрера (1532), затѣмъ выполнившій серію по фрескамъ Рафаэля въ Фарнезинѣ (1535), но полной своей силы достигшій въ двѣнадцати большихъ доскахъ съ изображеніями апостоловъ въ церкви ап. Петра въ Шартрѣ (1545), въ основу которыхъ легли красочные эскизы живописца Мишеля Рошеле. Наиболѣе знамениты, однако, его портреты на синихъ фонахъ, въ черномъ, бѣломъ и сѣромъ цвѣтахъ съ небольшой прибавкой желтаго и коричневаго, и лишь на щекахъ слегка тронутые розовымъ; они, благодаря

Портретъ Франциска I работы Жана Клуэ въ Луврѣ. Съ фотогр. Брауна и К° въ Дорнахѣ и Парижѣ. Ср. текстъ, стр. 238.

своимъ голубымъ глазамъ, производятъ впечатлѣніе писанныхъ голубымъ по голубому. Его лучшіе портреты этой манеры принадлежатъ музею Клюни и Лувру въ Парижѣ.

Если здѣсь, во французской эмалевой техникѣ, выступаетъ предъ нами національная портретная живопись, то во главѣ французской, собственно портретной живописи XVI столѣтія, снова стоитъ нидерландецъ. Этотъ мастеръ былъ Жанъ Клуэ, прозванный Жеаннэ (около 1475—1541 гг.). О Клуэ писали въ послѣднее время Бушо, Жерменъ и Моро-Нелатонъ. Извѣстно, что Жанъ Клуэ поселился въ Турѣ въ качествѣ придворнаго живописца Франциска I. Однако среди сохранившихся картинъ нѣтъ ни одной, достовѣрно имъ написанной. Бушо все же придалъ вѣроятность тому, что серія превосходныхъ рисованныхъ сангиной портретовъ въ Шантильи и сходныя съ ними миніатюры одной рукописи „Галльской войны“ въ парижской Національной биліотекѣ принадлежитъ ему; кажется также вполнѣ вѣроятнымъ, что Жанъ Клуэ написалъ красивый поясной портретъ богато одѣтаго Франциска I, который даже Лувромъ приписывается ему съ оговоркой (см. рис. на стр. 237). На самомъ дѣлѣ мы считаемъ этотъ портретъ, задуманный строго и выразительно, вполнѣ возможнымъ для стиля Жана Клуэ, такъ какъ онъ отличается тонкой моделировкой тѣла и одеждъ, вѣрно передаетъ матеріалъ и написанъ въ черныхъ, бѣлыхъ и золотыхъ тонахъ на камчатномъ фонѣ. Французская выставка 1904 г. доказала затѣмъ и подлинность нѣкоторыхъ другихъ портретовъ мастера.

Портретъ Карла IX работы Франсуа Клуэ въ Придворномъ Художественно-историческомъ музеѣ въ Вѣнѣ. Съ фотогр. Ф. Ганфштенгля въ Мюнхенѣ.

Болѣе осязательной личностью является его сынъ Франсуа Клуэ, унаслѣдовавшій его титулы и его прозвище Жеанне (около 1510—1572 гг.). Его большой портретъ вѣнской галлереи, представляющій молодого короля Карла IX (1563) въ ростъ между двумя зелеными занавѣсями, имѣетъ его подпись (рис. выше). Къ нему примыкаетъ прекрасный погрудный, обращенный влѣво портретъ на

черномъ фонѣ супруги короля, Елизаветы Австрійской, въ Луврѣ. Превосходны портретные рисунки Клуэ цвѣтнымъ мѣломъ (между ними Марія Стюартъ, 1560) въ парижской Національной библіотекѣ, изящны его описанныя Мазероллемъ миніатюры въ камерѣ драгоцѣнностей въ Вѣнѣ. Спокойно и увѣренно выражаетъ онъ черты индивидуальности. Его краски сильны, но нѣсколько жидки.

Послѣ Клуэ самымъ любимымъ портретистомъ Франціи въ серединѣ столѣтія былъ голландецъ Корнель де Ліонъ, собственно Корнель де ла Гей. Его моделировка еще утонченнѣе, чѣмъ у Франсуа Клуэ; его живопись съ предпочтеніемъ свѣтлозеленыхъ фоновъ, свѣтлая и легкая, а его лица схвачены и переданы живо, иногда безъ затѣй, натурально. Портреты Франсуа — герцога Ангулемскаго, и Маргариты де Валуа въ Шантильи, затѣмъ второй портретъ этой принцессы и портретъ Жакелины де Роганъ въ Версалѣ — лучшія его работы. Парижская выставка 1904 г. прибавила къ картинамъ Франсуа Клуэ и Корнеля де-Ліона еще рядъ новыхъ.

Дальнѣйшія имена, извлеченныя изъ архивовъ, не даютъ ничего новаго. Мы не можемъ останавливаться также и на мастерахъ, какъ Туссенъ Дюбрейль (ум. въ 1602 г.) и Яковъ Бюнель (ум. въ 1614 г.), какъ Амбруазъ Дюбуа (ум. въ 1614 г.) и прославленный Мартенъ Фремине (1567—1619), этихъ эпигонахъ школы Фонтенбло, судя по ихъ картинамъ въ Луврѣ. Ліонскихъ живописцевъ, обслѣдованныхъ Рондо, и мастеровъ Прованса, изученныхъ Гонико, приходится оставить для исторіи мѣстныхъ искусствъ.

Въ Ліонѣ высоко процвѣтала школа книгопечатанія и гравюры на деревѣ. Рядомъ съ ней граверъ на мѣди Клодъ Корнель является менѣе цѣннымъ, именно потому, что напоминаетъ нѣмецкихъ малыхъ мастеровъ. Значительнѣе былъ Жанъ Дювэ изъ Лангра (родился въ 1485 г.), склоняющійся то къ Дюреру, то къ итальянцамъ, но все же проявляющій богатую и самостоятельную фантазію на своихъ 24 листахъ Апокалипсиса. Лучшимъ французскимъ граверомъ XVI столѣтія былъ Этьеннъ Делонъ (1519—1595), авторъ около 400 листовъ гравюръ самаго разнообразнаго содержанія, выполненныхъ наполовину пунктиромъ и штрихами. Подъ главенствомъ школы Фонтенбло французская гравюра перешла затѣмъ къ распространенію произведеній другихъ мастеровъ и къ подражанію итальянскимъ маньеристамъ, ихъ расчитанному, фальшивому стилю. Лишь XVII столѣтіе принесло и французской живописи новый, самостоятельный подъемъ.

V. Испанское и португальское искусство XVI вѣка.

1. Предварительныя замѣчанія.

Молодое королевство Испанія, возникшее благодаря браку Фердинанда Аррагонскаго и Изабеллы Кастильской, достигло при Карлѣ (I) V (1516—1556) вершины мірового могущества, съ которой оно, впрочемъ, начало опускаться

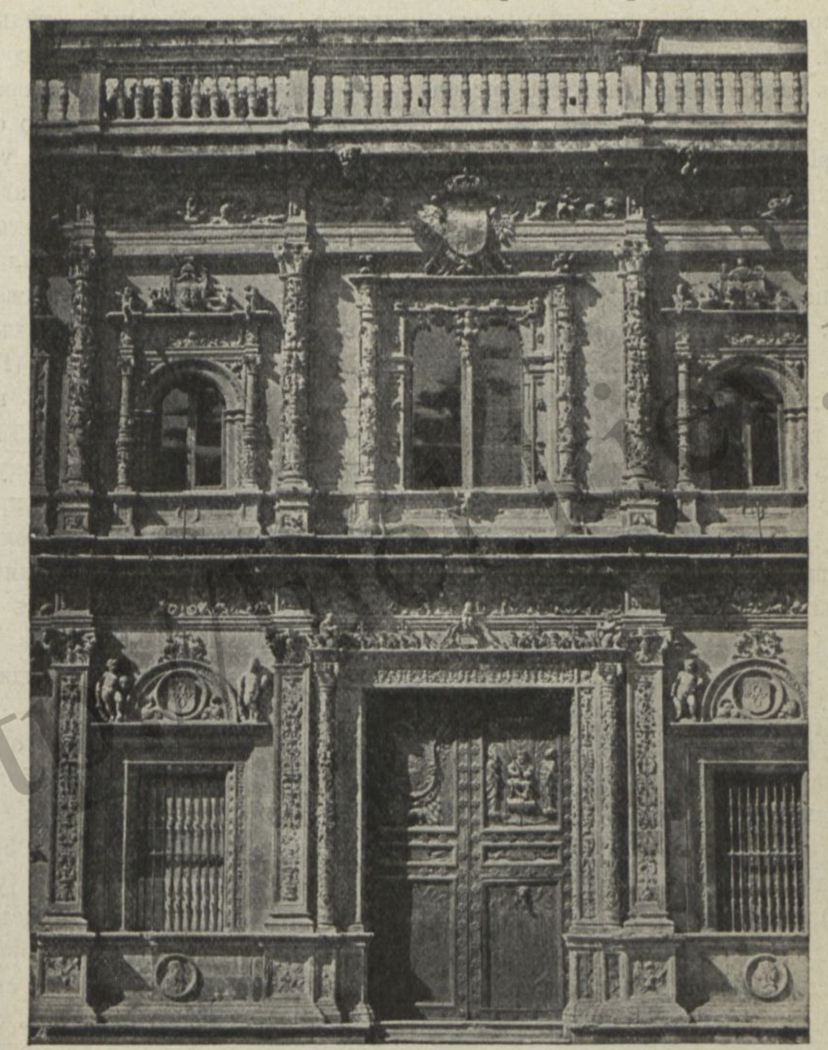
уже при Филиппѣ II (1556—1596). Въ художественной жизни Испаніи въ продолженіе XVI вѣка, при постепенномъ вытѣсненіи готическихъ, мавританскихъ и фламандскихъ элементовъ, явился тотъ испано-итальянскій союзъ, изъ котораго выросло національное испанское искусство. XVI вѣкъ, когда поэзія Испаніи достигла прекраснѣйшаго расцвѣта, былъ для ея изобразительныхъ искусствъ лишь временемъ исканій, подготовленія и собиранія; но и въ это время нѣтъ недостатка въ отличныхъ, хотя бы только въ художественно-историческомъ отношеніи важныхъ зодчихъ, скульпторахъ и живописцахъ; за ихъ твореніями сперва робко, но постепенно все яснѣе встаетъ та испанская народная душа, въ которой фанатическое религіозное одушевленіе и пламенная вѣрность природѣ являются почти равносильными.

Искусство Португаліи, которая въ 1581 г. лѣтъ на пятьдесятъ слишкомъ стала испанской провинціей, развивалось параллельными путями. Но то, что въ Испаніи является утренней зарей великаго національнаго искусства, въ Португаліи производитъ впечатлѣніе лишь напраснаго стремленія къ самостоятельному подъему. Испанское зодчество этого времени наглядно предстаетъ передъ нами въ свѣтѣ новыхъ превосходныхъ изслѣдованій Каведа и кромѣ того различныхъ работъ Карла Юсти, трудовъ Юнггенделя и Гурлитта, Уде и Шуберта съ отличными рисунками и систематическихъ по исполненію.

2. Испанская и португальская архитектура XVI столѣтія.

Художественныя произведенія, исполненныя пріѣзжими итальянцами или же привезенныя изъ Италіи въ готовомъ видѣ, встрѣчаются въ Испаніи въ еще большемъ числѣ, чѣмъ во Франціи. Древнѣйшее итальянское зданіе ранняго ренессанса на испанской почвѣ, замокъ Калахорра въ „отдаленномъ углу Сіерра-Невады“ былъ исполненъ по Юсти между 1509 и 1512 гг. генуэзскими зодчими. Но львиную долю участія итальянскіе мастера получили въ постановкѣ испанскихъ надгробныхъ памятниковъ въ этомъ стилѣ. За гробницей въ стѣнной нишѣ кардинала Педро Гонзалеса де Мендоза (ср. т. II, стр. 603) въ Толедскомъ соборѣ, конечно, вовсе не принадлежащемъ Андреа Сансовино, слѣдуютъ два великолѣпныхъ генуэзскихъ памятника въ нишахъ севильской университетской церкви, изъ которыхъ одинъ, изящный памятникъ Каталины де Рибера, исполненный Паче Гаджини, мы уже знаемъ (ср. т. II, стр. 805), затѣмъ слѣдуетъ простой надгробный памятникъ архіепископа Діего Хуртадо де Мендоза 1510 г. Севильскаго собора, исполненный флорентинцемъ Миккеле, и, наконецъ, свободно-стоящія гробницы въ видѣ саркофаговъ флорентинца Доменико Фанчелли, описанные Юсти: саркофагъ съ лежащимъ молодымъ прекраснымъ принцемъ Донъ Жуаномъ въ церкви св. Ѳомы въ Авилѣ, большой по величинѣ двойной саркофагъ съ благородными и строгими лежачими фигурами Фердинанда и Изабеллы въ Королевской капеллѣ въ Гранадѣ и мраморный саркофагъ съ жизненнымъ и правдивымъ изображеніемъ Франсиско Ксименеса де Сиснеросъ въ коллегіатской церкви въ Алькалѣ де Хенаресъ.

Испанскіе зодчіе еще при полномъ расцвѣтѣ XVI вѣка возводили церковныя постройки еще въ прежнемъ стрѣльчатомъ стилѣ. Хуанъ Жиль де Хонтаньонъ, напримѣръ, въ 1513 г. выстроилъ новый соборъ въ Саламанкѣ въ видѣ трехнефной зальной церкви въ стилѣ веселой поздней готики, а въ 1525 г. вмѣстѣ со своимъ сыномъ Родриго соборъ въ Сеговіи въ видѣ



Ратуша въ Севильѣ. По К. Гурлитту. Ср. текстъ, стр. 243.

позднеготической базилики, съ вѣнцомъ капеллъ на восточной сторонѣ. Только купола надъ средокрестіемъ и башни этихъ церквей были добавлены впослѣдствіи въ стилѣ ренессанса.

Въ области свѣтской архитектуры мавританскій стиль съ его „azulejos“ (поливными изразцами), съ его сталактитовыми распалубками и подковообразными арками удержался кое-гдѣ далеко въ XVI столѣтіи, хотя уже въ видѣ „estilo mudéjar“ (ср. т. I, стр. 772), т. е. въ смѣшеніи съ

готическими элементами и мотивами ренессанса, какимъ онъ является въ „Домѣ Пилата" и въ „Домѣ дуэньи" въ Севильѣ. Но постройки этого рода всѣ наперечетъ.

Между тѣмъ настоящій испанскій ранній ренессансъ, получившій начало въ упомянутыхъ уже постройкахъ брюссельскаго испанца Энрике де Эгаса (ср. т. II, стр. 605—606), еще кудрявѣе, чѣмъ сѣверный стиль того времени. Онъ смѣшиваетъ античные мотивы съ готическими и, присоединяя къ нимъ подчасъ мавританскія воспоминанія, претворяетъ все въ новое фантастическое цѣлое, извѣстное у испанцевъ подъ именемъ чеканнаго стиля (Estilo plateresco). Хотя золотыхъ дѣлъ мастера и заимствовали его у большой архитектуры, но все-таки въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ испанскаго ювелирнаго искусства онъ проявляется особенно очаровательно. Весь ходъ этого развитія ясно отражается въ тѣхъ дароносицахъ для праздниковъ Тѣла Христова, называемыхъ „кустодіями", которыя золотыхъ дѣлъ мастера исполняли въ видѣ маленькихъ церковныхъ башенъ. Наиболѣе извѣстные золотыхъ дѣлъ мастера, выполнявшіе эти работы, принадлежали къ фамиліи Арфе (Гарфе), родоначальникъ которой, Энрике, переселился изъ Германіи въ Леонъ. Энрике Арфе выполнялъ свои кустодіи въ Кордовѣ (1518) и Толедо (1524) въ богатомъ поздне-готическомъ стилѣ. Его сынъ Антоніо д'Арфе, кустодія котораго въ Сантъ-Яго де Компостела есть одно изъ лучшихъ его произведеній (1540), представляетъ ранній ренессансъ-plateresco въ наибольшемъ его великолѣпіи. Наконецъ, сынъ Антоніо, Хуанъ д'Арфесъ, переселившійся въ Вальядолиду, выполнилъ свои лучшія вещи, именно кустодіи въ Авилѣ (1571), Севильѣ (1587) и Вальядолидѣ (1590), уже въ чистомъ стилѣ итальянскаго высокаго ренессанса, который онъ воспѣвалъ и въ своихъ дидактическихъ стихахъ.

Первые и самые значительные представители испанскаго ранняго ренессанса-plateresco въ большой архитектурѣ были также иностранцы; большинство этихъ зодчихъ были въ то же время извѣстными скульпторами. Послѣ упомянутаго уже брюссельца Энрике де Эгаса (ср. т. II, стр. 605—606) является тотчасъ Фелипе Вигарни́ де Боргонья изъ Лангра (ум. въ 1543 г.), главныя произведенія котораго находятся въ Бургосѣ. Мастерское произведеніе его башня чеканнаго стиля надъ средокрестіемъ собора, поднявшаяся въ новомъ великолѣпіи послѣ обвала старой (1539—1567; см. рис. въ т. II, стр. 603). Послѣ 1520 г. Энрике де Эгасъ присоединилъ къ своимъ прежнимъ постройкамъ проектъ новаго собора въ Гранадѣ (см. табл. 20, рис. 1), въ видѣ пятинефной базилики, Королевскую капеллу котораго, еще вполнѣ готическую, онъ выстроилъ уже въ 1506—1517 гг. На мѣстѣ Эгаса въ 1528 г. является испанецъ, Жиль де-Сило́е (ср. т. II, стр. 609), знаменитый сынъ Діего де-Сило́е (ум. въ 1563 г.), лучшимъ раннимъ произведеніемъ котораго была „Золоченая лѣстница" (Escala Dorada), богатая профилями роскошная лѣстница, ведущая отъ верхней улицы внизъ къ сѣверному трансепту собора въ Бургосѣ. Въ соборѣ въ Гранадѣ Діего рѣшилъ задачу сліянія купола надъ средокрестіемъ съ алтарной частью (Capilla Mayor), достигнувши въ этомъ

Исторія искусства. III. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

1. Внутренность собора въ Гранадѣ.

По К. Гурлитту.

2. Ризница Севильскаго собора.

По Юнггенделю Гурлитту.

блестящемъ восточномъ окончаніи перехода отъ десятиугольника къ окружности, и оживилъ всѣ столбы богатыми коринѳскими пилястрами и полуколоннами, классическія пропорціи которыхъ соблюдены при посредствѣ высокихъ цоколей и приставныхъ антаблементовъ. За соборомъ въ Гранадѣ, фасадъ и башня которой принадлежатъ болѣе позднему времени, слѣдуетъ послѣ 1538 г. соборъ въ Ма́лагѣ, трехнефная церковь зальной системы, украшенная полуколоннами въ два яруса, приписываемая точно также Діего де Сило́е, а уже послѣ 1532 г. слѣдуетъ великолѣпный въ стилѣ ренессанса соборъ въ Хаенѣ, главное произведеніе зодчаго Педро де Вальдельвира. Однимъ изъ главныхъ созданій чеканнаго стиля слѣдуетъ затѣмъ назвать еще хоръ и алтарную часть собора (прежней мечети; ср. т. I, стр. 766) въ Кордовѣ (послѣ 1523 г.), въ которыхъ по понятнымъ причинамъ примѣнены мавританскіе элементы, почти исчезнувшіе въ работахъ Діего де Сило́е, а въ 1520 г. извѣстные еще въ Capilla Mayor собора въ Сигуэнцѣ. Испанцы противопоставляютъ чеканному стилю болѣе чистый стиль ранняго ренессанса Діего, въ которомъ очень быстро появляются извѣстныя римскія украшенія — гротески (ср. т. II, стр. 789), подъ названіемъ Estilo grotesco.

Дворъ „Каза Цапорта“ въ Сарагоссѣ. По Юнггенделю-Гурлитту. Ср. текстъ, стр. 244.

Еще роскошнѣе, чѣмъ въ церковныхъ сооруженіяхъ, развивается чеканный стиль ренессанса въ испанскихъ полусвѣтскихъ и вполнѣ свѣтскихъ постройкахъ. Истинно роскошнымъ зданіемъ этого стиля является ратуша (Casa de Ayuntamiento) въ Севильѣ (см. рис. на стр. 241), которую началъ строить въ 1527 г. Діего де Ріаньо (ум. въ 1553 г.). Богатѣйшимъ образомъ украшенное

лѣпными орнаментами зданіе расчленяется въ нижнемъ этажѣ пышными въ стилѣ коринѳскихъ пилястрами, съ арабесками, а въ верхнемъ этажѣ еще болѣе пышными коринѳскими полуколоннами, украшенными также арабесками. Преемникомъ Ріаньо въ этой постройкѣ былъ Мартинъ де Гаинза, закончившій по его планамъ роскошную ризницу Севильскаго собора (см. табл. 20, рис. 2), но лучшее свое „чеканное" произведеніе онъ далъ въ 1541 г. въ тамошней Королевской капеллѣ, толстыя канделябровыя колонны которой обрамлены богатыми скульптурными украшеніями. Въ Алкала де Генаресъ зданіе коллегіи кардинала Ксименеса и архіепископскій дворецъ, замѣчательный своимъ живописнымъ дворомъ и еще болѣе живописной лѣстницей, являются главными произведеніями великаго Алонсо Коваррубіаса. Въ Леонѣ Хуанъ де Бадахосъ уже въ 1510 г. сталъ украшать фасадъ собора св. Марка такими смѣшанными формами чеканнаго стиля, какія только можно вообразить. Фасадъ университета въ Саламанкѣ (1515—1530), съ готическими еще деталями, принадлежитъ къ самымъ раннимъ и самымъ характернымъ созданіямъ чеканнаго стиля.

Чисто-испанскій свѣжій ранній ренессансъ сказывается также въ домахъ частныхъ лицъ, напримѣръ, въ прелестной „Каза Цапорта" 1550 г. въ Сарагоссѣ и въ подобномъ же домѣ 1560 г. въ Барселонѣ.

Ложноклассическій итальянскій высокій ренессансъ явственно постучался въ ворота Испаніи уже очень рано. Его первымъ созданіемъ на испанской почвѣ считается оставшійся неоконченнымъ дворецъ въ Альгамбрѣ близъ Гранады, который Карлъ V поручилъ выстроить послѣ 1526 г. Педро Мачукѣ (ум. въ 1550 г.), будто бы ученику Рафаэля. Тоскано-дорическій орденъ является въ классической чистотѣ въ нижнемъ этажѣ, а іоническій въ верхнемъ этажѣ не только открытой галлереи, но и похожаго на арену круглаго двора съ колоннами, который, быть можетъ, заимствованъ съ „Вилла Мадама" Рафаэля (ср. стр. 39). Франсиско де Виллальпандо (ум. въ 1561 г.), переводчикъ Серліо, считается строителемъ парадной лѣстницы во дворѣ Альказара, королевскаго замка въ Толедо, чеканный западный фасадъ котораго приписывается Коваррубіасу, а южная сторона съ широкими дорическими пилястрами (1571) въ рустику является уже значительнымъ созданіемъ главнаго мастера испанскаго высокаго ренессанса Хуана де Геррера (1530—1597), по имени котораго тяжелый, безъ украшеній, но строгій и типичный испанскій высокій ренессансъ называется стилемъ Геррера. Геррера получилъ первоначальное художественное образованіе въ Брюсселѣ и былъ затѣмъ въ Мадридѣ ученикомъ Хуана Баутиста де Толедо (ум. въ 1567 г.), получившаго образованіе въ Римѣ, автора перваго проекта Эскоріала, огромнаго монастыря-дворца Филиппа II, съ исполненіемъ и окончаніемъ (въ 1584 г.) котораго неразрывно связано имя Геррера. Рѣдко случалось, чтобы въ одинъ пріемъ создавалось въ такихъ грандіозныхъ размѣрахъ колоссальное зданіе, какъ дворецъ Эскоріалъ: со своими 16 дворами, 86 лѣстницами, 2673 окнами, со своей посвященной св. Лаврентію купольной церковью, своимъ монастыремъ, своей библіотекой, обширными помѣщеніями для жилья и для гостей, этотъ дворецъ охватывается огромнымъ

прямоугольникомъ, обозначеннымъ угловыми башнями. Внутри, за внушительными въ пять этажей голыми стѣнами, только у входного портала прерванными выступомъ, перекрытымъ строгимъ фронтономъ съ восемью дорическими внизу и восемью іоническими колоннами наверху, скрываются парадныя залы съ коробовыми сводами, огромный дорическій купольный храмъ, прототипъ двухъэтажной современной придворной церкви; нѣтъ недостатка въ благородныхъ расчлененіяхъ; въ многочисленныхъ дворахъ съ колоннадами, съ дорическими нижними и іоническими верхними этажами, скрыто много очаровательныхъ въ ритмическомъ отношеніи переходовъ, полныхъ настроенія крытыхъ галлерей и удобныхъ для созерцанія уголковъ. Къ послѣдующимъ лучшимъ произведеніямъ Герреры принадлежитъ часть увеселительнаго дворца Аранжуэца, неоконченный, къ сожалѣнію, пятинефный съ коринѳскими пилястрами соборъ въ Вальядолидѣ, съ рядами капеллъ и эмпорами, и особенно солидная и роскошная Севильская биржа (1583—1598). Внѣшній видъ ея съ очень тонкими гранитными пилястрами въ типѣ дорическихъ, въ видѣ лизенъ проходящихъ въ нижнемъ этажѣ, кажется бѣднымъ сравнительно со дворомъ, окруженнымъ красиво расположенными полуциркульными аркадами, внизу дорическими, а вверху іоническими.

Школа Геррера господствовала въ испанской архитектурѣ вплоть до конца XVI вѣка и позднѣе. Если самъ Геррера выразилъ по меньшей мѣрѣ одну сторону испанскаго національнаго характера въ мощномъ благородствѣ своихъ лучшихъ построекъ, то его ученики стали стремиться уже къ международно-барочной обыденности.

Португальскій ренессансъ, наилучше извѣстный намъ послѣ труда Рачинскаго, по изслѣдованіямъ особенно Васконселлоса въ Португаліи и Гаупта въ Германіи, шелъ все же то тамъ, то здѣсь собственными путями. Упоминаемый Вазари четырехбашенный дворецъ великаго итальянца Андреа Сансовино (ср. стр. 45), жившаго съ 1491 по 1499 г. при дворѣ Іоанна II, повидимому, можно узнать вмѣстѣ съ Рогге въ Паласіо да Бакальойа городка Асейтайо. Но явившійся раньше времени чистый ренессансъ Андреа былъ утраченъ также и въ Португаліи. Готическіе, мавританскіе, индійско-натуралистическіе и итальянскіе античные элементы смѣшиваются въ „мануэлевскомъ искусствѣ“ (Arte manuelina, ср. т. II, стр. 606—607), изъ котораго послѣ смерти Эмануэля I (1495—1521) лишь постепенно развился болѣе чистый ренессансъ. Хоайо де Кастильо (около 1490 г. до 1550 г. и позже), великій представитель мануэлевскаго стиля, дѣятельность котораго пышно развернулась въ монастырѣ досъ-Геронимосъ въ Белемѣ, въ замкѣ рыцарей Христа въ Томарѣ, въ монастырѣ Побѣды въ Баталѣ, а быть можетъ также на пышномъ фасадѣ церкви „Консейсайо-велья“ въ Лиссабонѣ, лишь въ своемъ послѣднемъ достовѣрномъ произведеніи, лоджіи „Капелласъ имперфейтасъ“ въ Баталѣ (1533), перешелъ къ настоящимъ, но прихотливымъ формамъ ренессанса. Въ готическо-мавританскомъ замкѣ въ Синтрѣ на его мануэлевскомъ флигелѣ выступаетъ богатая отдѣлка въ видѣ натуральныхъ древесныхъ вѣтвей, стѣны залъ еще

облицованы поливными изразцами, и чистый ранній ренессансъ отваживается показаться только на одномъ порталѣ съ террасой времени Іоанна III (1521 до 1557). Въ монастырѣ Санта Круцъ и въ Се-велья въ Коимбрѣ французская художественная колонія, повидимому, вышедшая изъ Гальона (ср. стр. 219), уже рано распространяетъ новый стиль. Настоящими португальскими постройками въ стилѣ ранняго ренессанса середины столѣтія являются церкви до-Милагре въ Сантаремѣ и клуатръ въ Пенья-Лонгѣ около Синтры.

Дворъ Евангелистовъ въ Эскоріалѣ, работы Хуана де Геррера. По Юнггенделю-Гурлитту.

Высокій ренессансъ является въ Португаліи уже при Іоаннѣ III, поручившемъ перевести сочиненія Альберти и Витрувія и пославшемъ Франсиско де Голанда (1518 до 1584) въ Римъ изучать искусство Микель-Анджело, которое Франсиско позже защищалъ въ своихъ діалогахъ. Истинный мастеръ высокаго ренессанса Португаліи, Филиппо Терци, былъ, однако, итальянецъ, работавшій съ 1570 г. въ Лиссабонѣ. Обладая большой наклонностью къ мощнымъ пропорціямъ, онъ умѣлъ вдохнуть въ обычныя формы, предпочитавшія дорическій орденъ, свое личное настроеніе, допуская сперва лишь болѣе строгія вольности барокко. Его лучшіе лиссабонскіе дворцы были разрушены въ 1755 г. землетрясеніемъ. Изъ церквей, большею частью двухъэтажныхъ, внизу дорическихъ, а наверху іоническихъ, сохранились въ Лиссабонѣ фасады Сайо Рокве (1575), Санто Антоніо (1579), Сайо Висенте де Фора (1590), а въ Коимбрѣ Сэ-нова. Къ нимъ присоединяется клуатръ досъ-Филиппосъ въ Томарѣ. Его преемники пошли по его слѣдамъ. Къ концу столѣтія высокій ренессансъ и въ Португаліи добился полной побѣды.

3. Испанская и португальская скульптура XVI вѣка.

Испанская скульптура XVI вѣка была связана съ архитектурой еще тѣснѣе чѣмъ во Франціи. Поразительно то множество декоративныхъ скульптуръ,

которыя украшаютъ дверные и оконные наличники, алтари и алтарныя преграды, а часто и сводчатый потолокъ капеллъ. Напримѣръ, съ потолка ризницы собора въ Сигуэнцѣ смотрятъ внизъ триста головъ. Зодчіе почти вездѣ были въ то же время и скульпторами. Извѣстная тяжелая пышность стиля, которая лишь кое-гдѣ уступала мѣсто нѣкоторой граціи, отличаетъ фигурныя украшенія испанскихъ облицовокъ въ стилѣ ранняго ренессанса, однако, подъ вновь явившимся итальянскимъ вліяніемъ она быстро и нѣсколько рѣзко переходитъ къ микельанджеловской манерѣ. Наряду съ декоративной каменной скульптурой въ Испаніи въ теченіе всего XVI столѣтія продолжала процвѣтать деревянная раскрашенная скульптура, главнымъ образомъ на большихъ алтаряхъ (retablos), выроставшихъ до размѣровъ гигантскихъ сооруженій. Только здѣсь она готовилась къ еще болѣе великому будущему. Подробно изучилъ ее Дьелафуа. Замѣчательно, что многіе крупные мастера испанской каменной скульптуры посвящали себя рѣзьбѣ на деревѣ и, какъ это показываютъ сохранившіеся образцы, иной разъ сами исполняли утонченную расцвѣтку своихъ лучшихъ произведеній золотомъ и красками („al estofado“).

Первымъ испанскимъ скульпторомъ ранняго ренессанса является Бартоломео Ордоньецъ изъ Барселоны (ум. въ 1520 г.), закончившій послѣ смерти Фанчелли (ср. стр. 240) начатый надгробный памятникъ кардинала Ксименеса въ Алькала де Генаресъ. Самъ онъ также не успѣлъ закончить надгробный памятникъ Филиппа Прекраснаго и Іоанны Безумной въ Королевской капеллѣ въ Гранадѣ. Лучшими его произведеніями, въ которыхъ соединяются еще суровость и грація, являются два самыхъ раннихъ рельефа св. Евлаліи на преградѣ хора въ Барселонѣ. Изъ мастеровъ, намъ уже извѣстныхъ въ качествѣ архитекторовъ, Діего де Силóе (ср. стр. 242) какъ скульпторъ далъ самое раннее и свѣжее свое произведеніе въ родословномъ древѣ Христа на алтарѣ капеллы св. Анны въ Бургосскомъ соборѣ, гдѣ находится также его грубо выполненный надгробный памятникъ епископа Акунья, а самыя зрѣлыя и прекрасныя произведенія помѣщены на церковныхъ порталахъ въ Гранадѣ, напримѣръ на порталѣ круговаго обхода (1534) собора, гдѣ помѣщены Мадонна и бюсты апостоловъ. Лучшій рѣзной деревянный алтарь въ Санъ Херóнимо въ Гранадѣ, роскошныя колѣнопреклоненныя фигуры жертвователей котораго исполнены, повидимому, имъ самимъ, былъ раскрашенъ кѣмъ-то другимъ. Фелипе Вигарни де Боргонья (ум. въ 1543 г.) является очень крупнымъ мастеромъ въ благородныхъ, нѣжно-роскошныхъ алебастровыхъ рельефахъ Страстей Христовыхъ въ хорѣ Бургосскаго собора, въ рельефныхъ медальонахъ и отдѣльныхъ фигурахъ изображеній къ „Посланіямъ Апостольскимъ“ собора въ Толедо и въ рѣзанномъ изъ дерева, раскрашенномъ „al estofado“ главномъ алтарѣ Королевской капеллы въ Гранадѣ съ мастерскими статуями колѣнопреклоненныхъ Фердинанда и Изабеллы. Алонсо Берругете (1480—1561), возвратившійся въ 1520 г. изъ Рима и принадлежавшій къ наиболѣе рьянымъ представителямъ то болѣе чистаго, то болѣе манернаго итальянизма, былъ собственно скульпторомъ. Его мраморная статуя въ половину натуральной величины св. Левкадіи надъ входной дверью церкви Кристо де ла Вега близъ Толедо

дышитъ чистой красотой Андреа Сансовино. Его работы на леттнерѣ въ Толедо (1548) ушли въ сторону микель-анджеловской манеры болѣе, чѣмъ сосѣднія съ ними произведенія Вигарни. Спокойное лежачее изображеніе кардинала Тавера въ Госпиталь-де-афуэра въ Толедо величаво и эффектно возвышается надъ манерными, въ разныхъ позахъ, аллегорическими группами на углахъ памятника. Наконецъ, Берругете является блестящимъ рѣзчикомъ по дереву и живописцемъ въ манерѣ estofado, въ особенности во фрагментахъ запрестольнаго образа Санъ Бенито въ музеѣ въ Вальядолидѣ.

Въ бывшемъ королевствѣ Аррагонѣ Хуанъ и Діего Морланесъ, отецъ съ сыномъ, украсили послѣ 1505 г. фасадъ Санта Энграсіа въ Сарагоссѣ фигурами и группами, въ чистыхъ, благородныхъ формахъ среди позднеготическихъ обрамленій. Еще болѣе зрѣлыми въ томъ же направленіи являются произведенія Даміана Формента (ум. въ 1535 г.). Изъ нихъ раскрашенныя прежде алебастровыя изображенія изъ жизни Дѣвы Маріи на главномъ алтарѣ собора дель Пиларъ въ Сарагоссѣ (1509 до 1515) задуманы еще въ духѣ поздней готики, а рельефы Страстей Господнихъ на главномъ алтарѣ собора въ Гуэскѣ (1520—1533), также выполненные изъ алебастра и раскрашенные, представляютъ наиболѣе чистый и классическій стиль ренессанса въ испанской скульптурѣ.

Надгробный памятникъ кардинала Жуана де Тавера въ Госпиталь де афуэра въ Толедо работы Алонсо Верругете. По Юнггенделю-Гурлитту.

Въ Севильѣ, Педро Милланъ, упоминаемый уже въ 1505 г., былъ послѣднимъ представителемъ нидерландско-бургундскаго направленія, какъ это показываютъ его полныя жизни раскрашенныя терракоттовыя статуи подъ куполомъ собора, его готически-привлекательные святые на порталѣ и полная строгаго величія Сеньора дель Пиларъ (Пиларская Мадонна) внутри собора. Въ это же время, какъ было указано ранѣе (см. стр. 240), природные итальянцы принесли ренессансъ къ берегамъ Гвадалквивира. Педро Торриджіано (1470—1522), соперникъ Микель-Анджело, съ которымъ мы встрѣтимся еще въ Англіи, также кончилъ жизнь въ Севильѣ и оставилъ здѣсь знаменитую раскрашенную терракоттовую статую колѣнопреклоненнаго св. Іеронима (въ музеѣ въ Севильѣ), почти голаго, съ неслыханнымъ знаніемъ игры мускуловъ.

Наоборотъ, въ Португаліи культивировались тонкости ранняго ренессанса, именно въ той французской колоніи скульпторовъ въ Коимбрѣ (ср. стр. 246), главные мастера которой Николай „Французе“ и Хоайо де Руайо (Жанъ де Руанъ) украсили порталъ и каѳедру церкви отлично исполненными и тонко задуманными скульптурами.

Во второй половинѣ XVI вѣка испанская скульптура, оставаясь на почвѣ высокаго ренессанса, стала готовиться къ роли, указанной ей слѣдующимъ столѣтіемъ. Деревянная скульптура стала все больше выступать на первый планъ. Гаспаръ Бесерра (1520—1571) стоялъ въ Кастиліи во главѣ движенія. Въ его главномъ произведеніи, запрестольномъ образѣ собора въ Асторгѣ (1558—1569), Юсти хвалитъ идеальную красоту, достоинство и удачный расчетъ на глазъ зрителя. Его знаменитый раскрашенный рельефъ съ изображеніемъ св. Іеронима въ Бургосскомъ соборѣ борется еще, однако, съ оковами микель-анджеловской манеры. За Бесеррой слѣдуетъ Хуанъ де Хуни (ум. въ 1577 г.), нидерландецъ по мнѣнію Паломино, итальянецъ по Бермудезу, но во всякомъ случаѣ изъ Рима, прибывшій черезъ Португалію въ Испанію и здѣсь ставшій главнымъ представителемъ микель-анджеловскаго маньеризма, проникнутаго душевнымъ подъемомъ. Вальядолидъ былъ главнымъ полемъ его дѣятельности. Именно онъ, обыкновенно, самъ раскрашивалъ свои лучшія деревянныя группы. Его Снятіе со Креста въ соборѣ въ Сеговіи, Положеніе во Гробъ съ поразительно натуральнымъ мертвымъ тѣломъ Христа въ Музеѣ и его захватывающе-патетическая Скорбящая Богоматерь въ Нуестра Сеньора де ласъ Ангустіасъ въ Вальядолидѣ обозначаютъ важнѣйшіе этапы его развитія. Главный алтарь въ Санта Марія Антигуа показываетъ наружное и внутреннее оживленіе его фигуръ въ полномъ расцвѣтѣ. Въ Севильѣ въ послѣдней трети столѣтія Херонимо Гернандецъ, мастеръ св. Іеронима въ соборѣ, и Гаспаръ Нуньецъ Дельгадо, авторъ знаменитаго горельефа съ изображеніемъ Іоанна Крестителя въ Санъ Клементе, были представителями поздне-итальянскаго стиля, изъ котораго въ слѣдующемъ столѣтіи выросло національное испанское искусство.

4. Испанская и португальская живопись XVI вѣка.

Испанская живопись XVI столѣтія, болѣе совершеннымъ знаніемъ которой мы обязаны особенно Карлу Юсти, напрасно стремилась собственными силами избавиться отъ нидерландско-итальянскаго стиля, который, благодаря свѣжимъ притокамъ, получалъ все новую пищу. Все же и здѣсь итальянскія произведенія постепенно оставили въ тѣни нидерландскія.

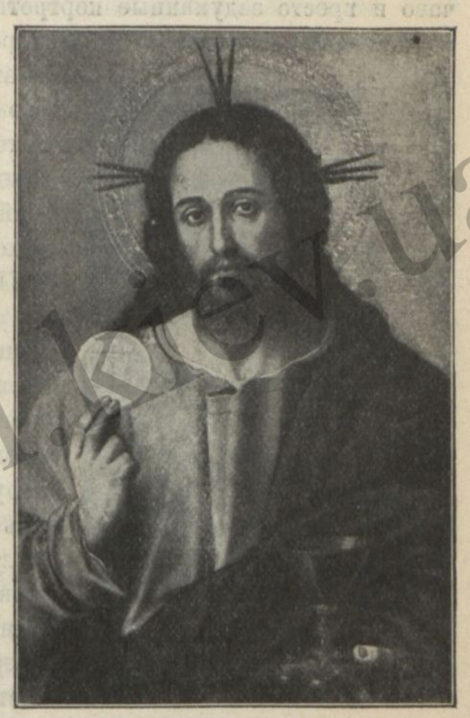
Изабелла еще въ 1498 г. назначила своимъ придворнымъ живописцемъ нидерландца Хуана де Фландесъ, шестнадцать картинъ котораго изъ жизни Христа на главномъ алтарѣ собора въ Валенсіи (1506—1512) имѣютъ еще въ достаточной степени старо-нидерландскій видъ. Хуанъ де Боргонья (ум. около 1533 г.), братъ Фелипе Вигарни (ср. стр. 242), былъ уже итальянизированнымъ нидерландцемъ, а фрески его изъ Новаго Завѣта въ залѣ

Капитула въ Толедо напоминаютъ флорентійскую школу Гирландайо (ср. т. II, стр. 775). Болѣе значительный по внутреннему содержанію Пеетеръ Кемпенеeръ (1503—1580) изъ Брюсселя, прозванный андалузцами Педро Кампанья, также былъ объитальянившійся нидерландецъ. Его полное скорби, посѣверному суровое Снятіе со Креста (1548) въ Севильскомъ соборѣ кажется еще нидерландскимъ произведеніемъ, а сухой, но выразительный алтарь 1553 г., съ лучшими картинами его: „Приведеніе Маріи во храмъ“ и „Христосъ среди учителей“, борется уже съ итальянскими формулами красоты. Великій утрехтскій портретистъ Антоніо Моро (ср. стр. 209) оказалъ непродолжительное, но сильное вліяніе при дворѣ Филиппа II.

Филиппъ II призывалъ, однако, въ Испанію, главнымъ образомъ, итальянскихъ живописцевъ. Великіе мастера, въ родѣ Тиціана, присылали только свои картины. Федериго Цуккеро (ср. стр. 72) изъ Урбино и Лука Камбіазо (ср. стр. 90) изъ Генуи пріѣхали сами; лично прибылъ также Пеллегрино Тибальди (ср. стр. 116), девять лѣтъ работавшій въ Эскоріалѣ и въ мадридскомъ дворцѣ. Испанцами были братья Бартоломмео и Винченцо Кардуччи (Кардучо) изъ Флоренціи, изъ которыхъ первый былъ (1560—1608) ученикомъ Цуккеро и вмѣстѣ съ Тибальди работалъ надъ манерными аллегорическими фресками библіотеки Эскоріала. Доменико Теотокопули „el Greco“, грекъ (около 1548—1614 гг.), въ своихъ раннихъ венеціанскихъ произведеніяхъ является какъ ученикъ Тиціана и Тинторетто, а въ Толедо съ 1575 г. онъ выработалъ тотъ новый „импрессіонистскій“ стиль, который оказалъ вліяніе на развитіе испанскихъ живописцевъ XVII столѣтія. Поэтому далѣе мы найдемъ его во главѣ ихъ.

Изъ мѣстныхъ испанскихъ живописцевъ Фернандо Галлегосъ изъ Саламанки (ум. въ 1550 г.) продолжалъ вплоть до половины столѣтія старо-нидерландскій стиль, замѣтный въ его вообще свободныхъ и оживленныхъ картинахъ, находящихся въ соборахъ Саламанки и Заморы. Феррандо Яньесъ де Альмедина, ученикъ Леонардо да Винчи въ 1504—05 гг. во Флоренціи, выполнилъ вмѣстѣ съ Феррандо де Лланосъ шестнадцать картинъ въ леонардовскомъ стилѣ изъ жизни Дѣвы Маріи въ главномъ алтарѣ собора въ Валенсіи. Затѣмъ слѣдуетъ живописецъ Алонсо Берругете (ср. стр. 247), стремившійся въ своихъ алтарныхъ картинахъ въ Коледжіо де Сантъ-Яго въ Саламанкѣ отрѣшиться отъ вліянія Микель-Анджело, насколько это для него было возможно. Моложе его былъ Луисъ де Варгасъ изъ Севильи (1502—1568), развившійся въ Италіи въ послѣдователя Рафаэля и Андреа дель Сарто. Его „Рождество Христово“ (1555) выполнено еще въ очень чистыхъ формахъ, болѣе манерно знаменитое „Моленіе патріарховъ Дѣвѣ Маріи“ (1561) въ Севильскомъ соборѣ, но примѣчательно, что современники назвали эту картину за безупречный ракурсъ ноги Адама, казавшійся имъ самымъ важнымъ въ картинѣ, просто „la gamba“ (нога). Винсенте Хуанъ Масипъ, прозванный Хуанъ Хуанесъ (около 1507—1579 гг.), занимавшій въ Валенсіи подобное же положеніе, какъ Варгасъ въ Севильѣ, былъ еще моложе. Намѣренный, притомъ нѣсколько угловатый рафаэлизмъ его многочисленныхъ картинъ, благодаря

испанскимъ типамъ и коричневатому основному тону, почти безсознательно переходитъ въ нѣчто испанское. Его голова Христа (см. рис. ниже) съ высокимъ лбомъ, большими скулами, полными губами и глубокими горящими глазами, задуманная для картинъ Тайной Вечери съ бурными движеніями апостоловъ (напримѣръ, въ музеяхъ Мадрида и Валенсіи), а затѣмъ также для отдѣльныхъ погрудныхъ изображеній (Мадридъ), есть все же самостоятельное художественное созданіе. Наконецъ, самый молодой изъ этихъ „романистовъ", Пабло де Сéспедесъ изъ Кордовы (1538—1618), долго жившій въ Римѣ, совершенно отрекся отъ своей испанской природы и обратился въ подражателя „великой манеры" Микель-Анджело. Его Тайная Вечеря въ музеѣ въ Севильѣ и Успеніе Богородицы въ Мадридской Академіи происходятъ изъ Кордовы. Обѣ картины кажутся намъ, однако, холодными и пустыми.


Спаситель. Картина Висенте Хуанеса въ Прадо въ Мадридѣ. По фотогр. Браунъ и К° въ Дорнахѣ и Парижѣ.

Хуанъ Фернандецъ иль Наваррете изъ Логроньо (около 1526—1579 гг.), получившій по своему физическому недостатку — онъ былъ глухонѣмой — прозвище „el Mudo", среди итальянизирующихъ испанцевъ XVII вѣка представлялъ венеціанское направленіе. Его „Крещеніе Господне" въ Мадридскомъ музеѣ показываетъ кромѣ того, что онъ и въ Римѣ примыкалъ къ римлянамъ. Но, послѣ того, какъ онъ былъ призванъ Филиппомъ II къ украшенію Эскоріала алтарными образами, у него предъ привезенными произведеніями Тиціана раскрылись глаза, и онъ постепенно дошелъ въ своей работѣ до венеціанской мягкости и яркости красокъ, которыми дышатъ его шесть парныхъ изображеній апостоловъ церкви Эскоріала; оригинальный грекъ Доменико Теотокопули (около 1548—1614 гг.), дѣйствительно бывшій ученикомъ Тиціана въ Венеціи, сталъ прокладывать затѣмъ въ Испаніи, гдѣ онъ появился въ 1575 г., такіе новые пути, что мы должны причислить его къ піонерамъ XVII столѣтія.

Два наиболѣе типичныхъ испанскихъ живописца XVI столѣтія, Моралесъ и Коэльо, представляютъ вмѣстѣ съ тѣмъ двѣ главныхъ области испанской живописи: аскетически-страждущій божественный образъ и полную достоинства, жизни и свѣжести портретную живопись.

Луисъ Моралесъ, „el divino", происходилъ изъ Бадахоза, гдѣ онъ и умеръ въ 1586 г. въ глубокой старости. Его мало пріятныя, но полныя глубокой душевной муки религіозныя картины, писанныя въ переработанномъ старо-

нидерландскомъ преданіи, изображаютъ предпочтительно Скорбящую Богоматерь и Христа въ терновомъ вѣнцѣ. Удлиненныя лица, тонкіе члены, угловатыя движенія его фигуръ некрасивы, но частности, слезы, капли крови, проникаютъ въ сердце; общій свѣтло-коричневатый тонъ его картинъ съ темными тѣнями чисто испанскій. Въ музеяхъ Мадрида (см. рис. ниже) и Вѣны очень много его картинъ, онѣ есть также въ Луврѣ, въ Эрмитажѣ и въ Дрезденѣ.

Алонсо Санхецъ Коэльо изъ Валенсіи, умершій въ 1593 г. въ Мадридѣ въ глубокой старости, взялъ себѣ за образецъ Антоніо Моро. Его величаво и просто задуманные портреты принцевъ и принцессъ, оживленные болѣе съ внѣшней стороны, чѣмъ внутренне, съ отлично написанными богатыми платьями, принадлежатъ къ лучшимъ для своего времени, если ихъ разсматривать съ нѣкотораго разстоянія; изъ этихъ портретовъ мадридскій музей владѣетъ восемью, брюссельскій двумя. Его ученики, какъ Хуанъ Пантохо де ла Круцъ, стоятъ уже на переходѣ къ XVII столѣтію.

Мадонна. Картина Луиса Моралеса въ Прадо въ Мадридѣ. По фотогр. Браунъ и К° въ Дорнахѣ и Парижѣ.

Исторія португальской живописи разъяснена со времени Рачинскаго Робинсономъ, Васконселлосомъ и Юсти. При Эмануэлѣ Великомъ и Іоаннѣ III старо-португальская живопись продолжала двигаться по нидерландскому фарватеру. Фрей Карлосъ, авторъ серіи картинъ изъ Новаго Завѣта въ лиссабонской галлереѣ, былъ природнымъ нидерландцемъ. Португальскіе живописцы, однако, учились также въ Антверпенѣ. Слѣдуетъ назвать одного изъ этихъ мастеровъ, мастера Эдуарда, ученика Квинтена Метсиса (ср. стр. 192) въ 1504 г. Мастерамъ этого типа слѣдуетъ приписать нѣкоторыя картины лиссабонской галлереи и Іоанновской церкви въ Томарѣ. Сами португальцы приписывали раньше всѣ лучшія картины этого вѣка мастеру, котораго они называли Граньо (Гранъ) Васко и ставили рядомъ съ величайшими мастерами всего міра, „примѣръ, быть можетъ, единственный во всей исторіи искусствъ пріуроченія къ одному полумиѳическому имени всего, что можетъ быть самаго разнороднаго“, какъ я выразился однажды раньше. Уже Рачинскій призналъ, что ему приписываются въ лиссабонской галлереѣ самыя различныя картины нидерландской манеры. Изъ предложенныхъ имъ отличительныхъ названій, въ родѣ „мастера изъ Сетубала“, „мастера церкви Богоматери“ и т. д., Юсти удержалъ только названіе „мастера изъ Сайо Бенто“, поражающаго своими худощавыми, подвижными мужскими фигурами со впалыми щеками, глубоко сидящими глазами и острыми ястребиными носами. Изъ монастыря Сайо Бенто происходятъ также четыре его картины лиссабонской галлереи. Онъ является мастеромъ сильнаго по выраженію Распятія въ ризницѣ Санта Круцъ въ Коимбрѣ, а также

половины большой серіи картинъ изъ Новаго Завѣта въ монастырской церкви въ Сетубалѣ. Рядомъ съ нимъ работаетъ, какъ и онъ находившійся подъ вліяніемъ нидерландцевъ, мастеръ, обозначившій себя на „Сошествіи св. Духа“ въ „Санта-Круцъ“ въ Коимбрѣ именемъ Веласко. Такъ какъ Васко является сокращеніемъ фамиліи Веласко, а этотъ мастеръ является, дѣйствительно, самымъ выдающимся изъ всего ряда, то мы можемъ признать въ немъ первоначально Гранъ Васко. Въ лиссабонской галлереѣ ему принадлежатъ еще восемь изображеній изъ Житія Богородицы, шесть картинъ на сюжеты изъ Библіи въ Томарѣ, въ Сетубалѣ Благовѣщеніе, Рождество и Воскресеніе Христово. Отъ типовъ его спутника изъ Сайо Бенто его фигуры отличаются сжатыми пропорціями и южными широкими головами съ большими, широко разставленными глазами. Такъ называемый живописецъ изъ Вице, Васко Фернандецъ, является значительно болѣе слабымъ; въ тамошнемъ соборѣ сохраняются картины съ его подписью, повидимому фальшивой, на библейскіе сюжеты. Въ противоположность всѣмъ этимъ мастерамъ Васко Перейра является уже итальянизирующимъ португальскимъ маньеристомъ второй половины XVI столѣтія. Достаточно св. Онуфрія 1538 г. дрезденской галлереи, чтобы показать отсутствіе въ немъ характерности. Португальская живопись уже изжила себя къ тому времени, когда испанская начала развиваться такъ самостоятельно, что казалось, будто она стремится превзойти искусство всей Европы.

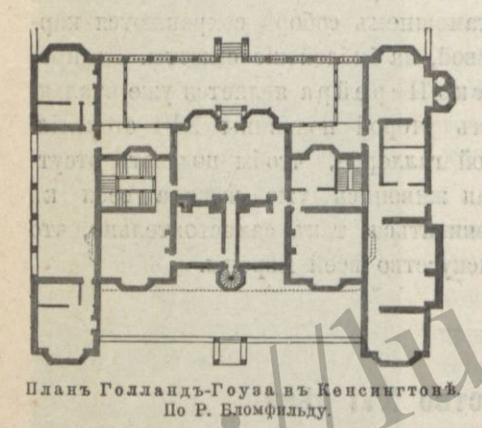
VI. Англійское искусство XVI вѣка.

1. Предварительныя замѣчанія.

Окруженная моремъ Англія, суровымъ трудомъ и кровавой борьбой достигла того мірового положенія, которымъ она обязана своей необыкновенной силѣ воли, производительности и положенію среди мірового океана. Упрямые и дальновидные государи, какъ Генрихъ VIII въ первой половинѣ столѣтія, а Елизавета во второй, содѣйствовали подъему островного государства во всѣхъ видахъ торговли и обмѣна. Извѣстно, что и англійская поэзія елизаветинскаго вѣка, видавшаго появленіе драмъ Шекспира, оказала мощное вліяніе на весь міръ. Тѣмъ болѣе удивителенъ фактъ, что та Англія, которой въ средніе вѣка въ области изобразительныхъ искусствъ принадлежала одна изъ руководящихъ ролей, теперь, несмотря на всѣ художественыя предпріятія Генриха VIII, въ продолженіе всего этого періода не можетъ похвалиться почти никакими самостоятельными произведеніями творчества и въ сущности была предоставлена работамъ привезенныхъ изъ-за моря итальянскихъ, нѣмецкихъ и нидерланскихъ художниковъ. Исторія англійскаго искусства XVI вѣка существуетъ лишь до тѣхъ поръ, пока въ области архитектуры продолжаетъ жить „перпендикулярный стиль“ (ср. т. II, стр. 614) съ его плоскими „арками Тюдоровъ“, и пока англійскіе сельскіе замки продолжаютъ развиваться соотвѣтственно потребностямъ своихъ обитателей.

2. Англійская архитектура XVI вѣка.

Церковная и полуцерковная архитектура Англіи въ продолженіе всего XVI вѣка твердо держалась „перпендикулярной“ поздней готики. Даже самый блестящій цвѣтъ этого холодно расчитаннаго и вмѣстѣ фантастически эффектнаго стиля, знаменитая капелла Генриха VII въ Вестминстерскомъ аббатствѣ, была закончена лишь при свѣтѣ новаго столѣтія (1502—1520). Не менѣе знаменитая капелла Кингсъ-Колледжа въ Кембриджѣ, чудо англійской поздней готики, была закончена лишь при Генрихѣ VIII. Кристъ-Черчъ-Колледжъ въ Оксфордѣ, созданіе кардинала Уольсея, былъ начатъ въ этомъ стилѣ еще въ 1525 г., а Тринити-Колледжъ въ Кембриджѣ, основанный Генрихомъ VIII, еще въ 1546 г. Кристъ-Черчъ обладаетъ одной изъ самыхъ красивыхъ галлерей перпендикулярнаго стиля, а Тринити-Колледжъ въ Кембриждѣ получилъ уже капеллу въ стилѣ ренессанса.

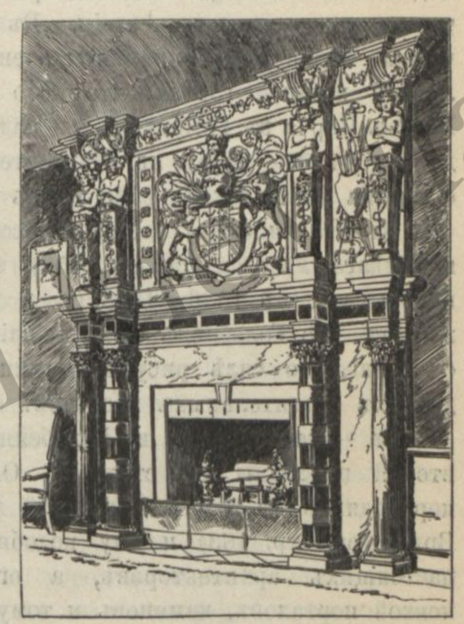


Планъ Голландъ-Гоуза въ Кенсингтонѣ. По Р. Бломфильду.

Постепенныя измѣненія стиля, приведшія въ Англіи къ полнѣйшему итальянизму лишь послѣ 1600 г., произошли здѣсь главнымъ образомъ **въ жилыхъ постройкахъ знати.** Уже кардиналъ Уольсей началъ строить замки Уайтголлъ (тогда еще Іоркъ-Гоузъ) и Гемптонъ-Кортъ, типичные дворцы первой половины XVI вѣка. Послѣ паденія Уольсея оба были окончены Генрихомъ VIII, съ своей стороны построившимъ Сенъ-Джемскій дворецъ и Нонсёчъ. Отъ Нонсёча ничего не сохранилось, отъ Уайтголля кое-что; Сенъ-Джемскій дворецъ уступилъ мѣсто новому зданію. Только широко раскинувшійся Гемптонъ-Кортъ сохранился въ своемъ строгомъ величіи.

Англійскіе дворцы и усадьбы въ планѣ и способахъ стройки развивались въ новыя образованія сами изъ себя англійскими руками, отвѣчая англійскимъ потребностямъ жизни. Это развитіе, хорошо очерченное недавно Бломфильдомъ, является, быть можетъ, единственной частицей собственно-англійской исторіи искусства XVI вѣка. Прежніе замки, укрѣпленные и приноровленные къ неровностямъ почвы, уступили мѣсто замкамъ съ обширными, замкнутыми со всѣхъ сторонъ четыреугольными дворами, затѣмъ, съ ростомъ безопасности и увеличивающейся потребностью въ свѣтѣ и воздухѣ, эти дворы стали открываться съ одной стороны такъ, что ихъ планъ съ выступомъ среднихъ воротъ принялъ форму буквы E, а при повтореніи этого процесса съ задней стороны — форму H; прежняя средняя зала постепенно утратила свое значеніе жилого помѣщенія, и вмѣстѣ съ лѣстницами, значительно измѣненными въ деревянномъ стилѣ, стала передней; прежнія залы были замѣнены огромными, длинными „галлереями“, и въ то же время отдѣльныя комнаты, раньше сообщавшіяся только между собою, стали соединяться коридорами: всѣ эти измѣненія можно

особенно ясно прослѣдить въ Англіи, гдѣ они своеобразно сложились. Болѣе старыми усадьбами замковой архитектуры являются, напримѣръ, Гаддонъ-Голль и Соутъ-Вингфильдъ-Маноръ-Гоузъ въ Дерби. Строительную систему съ замкнутыми четыреугольными дворами представляютъ въ величественныхъ размѣрахъ Нонсёчъ и Гемптонъ-Кортъ, а въ меньшихъ размѣрахъ и съ болѣе строгой и чистой отдѣлкой усадьбы Лейеръ-Марней въ Эссексѣ и Сёттонъ-Плесъ (1521—1527) въ Сёррeѣ. Для плана въ видѣ Е, въ числѣ другихъ, типичны Чарльтонъ-Гоузъ въ Вильтширѣ въ его прежнемъ видѣ, Коршемъ-Кортъ около Бата и Нортъ-Миммсъ въ Гертфордширѣ (около 1600 г.), а для формы въ видѣ Н Шау-Гоузъ въ Беркширѣ (1581) и Голландъ-Гоузъ (1607) въ Кенсингтонѣ (см. рис. на стр. 254). Лонгфордъ-Касль около Сольсбери (1580) высится на треугольномъ основаніи, которое, повидимому, должно символизировать Троицу. Самый ранній примѣръ большой галлереи находился въ Гемптонъ-Кортѣ; роскошная галлерея его, оконченная въ 1536 г., погибла при позднѣйшей перестройкѣ. Такое вытянутое въ длину помѣщеніе сохранилось, напримѣръ, въ Гардвикъ-Голлѣ (1590—1597) около Мансфильда.


Каминъ въ Кобгэмѣ (Кентъ). По Р. Бломфильду. Ср. текстъ, стр. 257.

Старые планы этихъ и многихъ другихъ замковъ находятся въ музеѣ Сона (Soane-Museum) въ Лондонѣ. Такъ какъ нѣкоторые изъ нихъ восходятъ къ Джону Торпе, архитектору елизаветинской эпохи, то предполагаютъ, что ему можно приписать всѣ большіе англійскіе дома того времени. Однако, вѣроятно, и то не вполнѣ, что онъ построилъ Рёштонъ-Голль и Кёрби-Гоузъ въ Нортгемптонширѣ. При томъ вообще достовѣрныя въ художественномъ смыслѣ имена англійскихъ архитекторовъ этого времени крайне рѣдки. Все же слѣдуетъ назвать архитектора поздняго елизаветинскаго времени, Роберта Смитсона (ум. въ 1614 г.), построившаго Лонглетъ въ Вильтширѣ (1567) и Воллатонъ около Ноттингема (1580). Первые мотивы украшеній въ стилѣ ренессанса нѣкоторыхъ изъ этихъ жилыхъ построекъ церквей и капеллъ колледжей первой половины XVI столѣтія обязаны своимъ происхожденіемъ, главнымъ образомъ, итальянскимъ художникамъ, призваннымъ въ Англію Генрихомъ VIII. Мастера, какъ Пьетро Торреджани, Бенедетто Ровеццано (1474—1552) и Джованни да Майано принесли въ Англію вмѣстѣ съ орнаментикой ранняго ренессанса и терракоттовую пластику, вслѣдствіе чего украшеніе кирпичныхъ построекъ терракоттовыми украшеніями стало однимъ изъ первыхъ дѣлъ англійскаго ранняго ренессанса. Эти терракоттовыя части съ ихъ итальянскими орнаментами чрезвычайно подходятъ къ перпен-

дикулярному стилю съ его фронтонами и оконными косяками въ неоконченномъ домѣ Мейеръ-Марней (1500—1525) въ Эссексѣ и въ красивомъ, впослѣдствіи лишенномъ сѣвернаго дворового флигеля Сёттонъ-Плесѣ (1521—1527), прославленномъ Деллемъ въ качествѣ представителя самаго утонченнаго расцвѣта чисто-англійскаго искусства того времени. Терракотты Джованни да Майяно на кирпичномъ Гемптонъ-Кортѣ (1515) кажутся менѣе подходящими. Терракоттовый гербъ Іольсея, помѣщенный надъ входомъ во дворъ съ часами, украшенный обнаженными „putti" и коринѳскими полуколоннами, вмѣстѣ съ сосѣдними терракоттовыми рельефными бюстами римскихъ императоровъ въ медальонахъ въ видѣ вѣнковъ принадлежатъ къ наиболѣе раннимъ работамъ чистаго ренессанса въ Англіи. Въ церквахъ и капеллахъ, однако, самые утонченные итальянскіе орнаменты очень слабо вяжутся съ формами перпендикулярной поздней готики, что ясно замѣтно въ капеллѣ Сольсбери (1520), Кристъ-Чёрча въ Гемпширѣ, въ надгробной капеллѣ епископовъ Фокса и Гардинера (1528—1535) въ Винчестерскомъ соборѣ и въ надгробной капеллѣ епископа Веста (около 1533 г.) въ соборѣ въ Или.

Къ итальянскому вліянію присоединилось вліяніе Гольбейна, великаго нѣмецкаго мастера (ср. стр. 158), проживавшаго въ Лондонѣ съ короткими перерывами въ 1526—1528 гг. и съ 1532 по 1543 г. Обыкновенно утверждаютъ, что Гольбейнъ оказалъ вліяніе на англійскую архитектуру; но, кромѣ отличнаго по силѣ рисунка камина въ Британскомъ музеѣ, нельзя указать другихъ строительныхъ проектовъ его руки.

За итальянцами и Гольбейномъ явились нѣмцы и нидерландцы второй половины XVI столѣтія. Они принесли съ собой свой напыщенный, переходящій въ барокко высокій ренессансъ, проекты Ганса Вредемана де Вриса (ср. стр. 183) и ему подобныхъ. Они также не выступали въ роли настоящихъ архитекторовъ, а ограничивались, главнымъ образомъ, постановкой порталовъ, каминовъ и тому подобныхъ украшенныхъ частей; однако, благодаря имъ, англійскіе замки стали постепенно украшаться внутри и снаружи пилястрами и полуколоннами античныхъ орденовъ въ произвольной переработкѣ. Напыщенность этой архитектуры равняется напыщенности до-шекспировской поэзіи елизаветинскаго вѣка. Она пришла извнѣ, что показываютъ именно англійскія зданія этого времени, такъ какъ доказано, что они возникли безъ чужеземной помощи, показываютъ просто украшенные и красивые по формамъ коллегіальные дома въ родѣ Сенъ Джонсъ-Колледжа въ Оксфордѣ, простыя, задуманныя въ хорошихъ пропорціяхъ усадьбы, напримѣръ Ноль (Knole) въ Кентѣ съ его болѣе старыми частями, Литтлькотъ (1580) и Лайвденъ-Бильдингсъ въ Нортгемптонширѣ.

Относительно Бёрглей-Гоуза, въ которомъ ясно выступаютъ формы ренессанса, извѣстно, что онъ (послѣ 1561 г.) былъ отдѣланъ нѣмцами. Лонглетъ (послѣ 1567 г.) обогащенъ уже тремя родами пилястровъ. Уоллатонъ-Гоузъ, со средней, несоразмѣрно высоко поднимающейся надъ главной двухъэтажной частью зданія и ея трехъэтажными угловыми башнями, считается англичанами типичнымъ зданіемъ нѣмецкаго ренессанса, вслѣдствіе поясовъ на его пилястрахъ и фронтоновъ

съ волютами на угловыхъ башняхъ. Нѣмецкими считаются также достаточно барочный средній выступъ Лонгфордъ-Кастля и такъ называемая Porta Honoris Кайюсъ-Колледжа въ Оксфордѣ, раньше ошибочно приписанная нѣкоему Теодору Гавеусу изъ Клеве. Самыми красивыми каминами этого скорѣе нидерландскаго, чѣмъ собственно-нѣмецкаго стиля, обладаетъ Ноль; Кобгемъ въ Кентѣ также обладаетъ великолѣпнымъ образчикомъ этого рода камина, очагъ котораго охваченъ коринѳскими колоннами съ поясами, а надъ нимъ, по сторонамъ поля съ гербомъ, стоятъ атланты и каріатиды (см. рис. на стр. 255). Этому нѣмецкому вліянію пришелъ на смѣну классицизмъ Иниго Джонса (1572—1651), въ которомъ средній англичанинъ видитъ тріумфъ англійской архитектуры, а люди, смотрящіе глубже, сожалѣютъ, что англійская архитектура не продолжала самостоятельно развиваться на основѣ такихъ построекъ, какъ Сёттонъ-Плесъ.

3. Англійская скульптура XVI вѣка.

Въ области художественной скульптуры въ Англіи въ первой половинѣ XVI вѣка работали только итальянцы, а во второй только нѣмцы и нидерландцы. Наиболѣе значительные итальянскіе скульпторы Генриха VIII были названы ранѣе. Уже Вазари хвалилъ ихъ и упоминалъ ихъ работы въ Англіи. Пьетро Торреджани (1470—1528), товарищъ Микель-Анджело по ученію, разбившій ему носъ, авторъ полнаго жизни большого раскрашеннаго крупнаго терракоттоваго рельефа съ изображеніемъ колѣнопреклоненнаго св. Іеронима, въ музеѣ въ Севильѣ, является отличнымъ послѣдователемъ школы Донателло (черезъ Бертольдо, ср. стр. 18) и мастеромъ, правда, преувеличивавшимъ дѣйствительность, но не черезъ очки Микель-Анджело. Въ Англію онъ прибылъ въ 1512 г., чтобы возвести надгробный памятникъ короля Генриха VII и его супруги Елизаветы Іоркской въ Вестминстерскомъ аббатствѣ (1512—1519). Простыя, правдивыя бронзовыя изображенія королевской четы покоятся на черномъ мраморномъ саркофагѣ, украшенномъ вызолоченными пилястрами и чарующими своей жизненностью небольшими бронзовыми рельефами. Особой вѣрностью природѣ отличается тамъ же находящееся бронзовое лежачее изображеніе Маргариты Ричмондской, также работы Торреджани. Лучшимъ образцомъ его художественной терракотты въ Англіи является благородный надгробный памятникъ д-ра Юнга въ Ролльсъ-Бильдингсъ въ Лондонѣ (1516). Бенедетто да Ровеццано и Джованни Майяно предприняли около 1520 г. роскошный надгробный памятникъ кардинала Уольсея, къ сожалѣнію, не выполненный и послѣ его смерти по приказанію Генриха VIII законченный для него.

Нѣмецко-нидерландская скульптура второй половины XVI вѣка также занялась въ Англіи порталами, каминами и, главнымъ образомъ, надгробными памятниками того типа, который нидерландская школа воздвигала въ то время во всей сѣверной Европѣ. Въ особенности были излюблены свободно стоящія сооруженія изъ различныхъ сортовъ мрамора и алебастра въ видѣ сѣни съ коринѳскими колоннами, обнимавшей саркофагъ. Много было также и настѣнныхъ гробницъ, для украшенія которыхъ примѣнялись пле-

тенія изъ завитковъ. Фигуры умершихъ на плитахъ саркофаговъ показываютъ извѣстное стремленіе къ правдѣ и изяществу исполненія, но въ то же время рѣдко идутъ дальше поверхностнаго схватыванія формъ. Къ лучшимъ произведеніямъ этого рода относятся роскошная гробница лорда и лэди Дакръ (1595) въ старой церкви въ Чельси, спокойный и благородный памятникъ графини Гертфордъ (ум. въ 1563 г.) въ соборѣ въ Сольсбери и памятникъ Радклифа, герцога Суссекса въ церкви въ Боргемѣ въ Эссексѣ. Раскрашенныя алебастровыя лежачія изображенія сэра Джильса Добеней и его супруги въ Вестминстерскомъ аббатствѣ относятся еще къ первой половинѣ этого періода, а прекрасныя лежачія изображенія лэди Мильдредъ Бёрлей (ум. въ 1588 г.) и ея дочери — къ концу его. Въ болѣе ремесленныхъ работахъ этого рода, встрѣчаемыхъ во всѣхъ англійскихъ церквахъ, принимали участіе, конечно, и англійскія руки. Потребность передавать потомству изображенія умершихъ въ пластическомъ исполненіи была распространена въ Англіи такъ же, какъ и потребность закрѣплять черты живыхъ кистью на какой-либо плоскости; но лишь самые избранные могли себѣ позволить привлекать къ этой работѣ пріѣзжихъ художниковъ — любимцевъ знати.

4. Англійская живопись XVI вѣка.

Отблескомъ великаго средневѣковаго искусства Англіи являются лишь нѣкоторыя англійскія картины на стеклѣ первой половины XVI столѣтія. Ихъ изслѣдовалъ Уистлекъ. Намъ придется ограничиться по поводу ихъ лишь немногими замѣчаніями. И въ этой области воочію пріобрѣло почву въ Англіи нидерландское искусство. Уже святые съ горящими глазами и библейскіе сюжеты на окнахъ церкви въ Файрфордѣ (ср. т. II, стр. 619) начала XVI вѣка были, какъ оказалось, нидерландскаго происхожденія, а относительно знаменитыхъ расписныхъ оконъ 1532 г. въ Личфильдскомъ соборѣ извѣстно, что онѣ были привезены въ Англію изъ Нидерландовъ, именно изъ монастыря Геркенроде. Нѣкоторыя изъ оконъ Вестминстерскаго аббатства также происходятъ изъ Нидерландовъ. Съ другой стороны здѣсь работали для Генриха VIII также и отличные англійскіе живописцы по стеклу Джемсъ Никольсонъ и Бернардъ Флауэръ. Къ наиболѣе тонкимъ англійскимъ произведеніямъ на стеклѣ XVI вѣка принадлежатъ картины восточнаго окна собора въ Винчестерѣ и двадцать пять роскошныхъ оконъ въ Кингсъ-Колледжѣ въ Кембриджѣ, въ верхнихъ поляхъ которыхъ событія Ветхаго Завѣта противопоставляются новозавѣтнымъ на нижнихъ поляхъ, какъ прообразы. Вальполь опубликовалъ условія на ихъ изготовленіе, заключенныя Генрихомъ VIII „въ восемнадцатый годъ царствованія“ (въ 1526 г.) со стекольными мастерами Френсисомъ Вилліамсономъ изъ Саутварка и Симономъ Саймондсомъ изъ Вестминстера. Уже они держатся свѣтлаго легкаго красочнаго стиля позднѣйшей живописи по стеклу. Для композиціи они пользовались несомнѣнно континентальными образцами, напримѣръ, для одной изъ самыхъ краснорѣчивыхъ — картономъ Рафаэля съ изображеніемъ Ананіи, рисунокъ котораго былъ присланъ, вѣроятно, изъ Брюсселя.

Англійская станковая живопись XVI вѣка была еще менѣе самостоятельна. Перечислять имена второстепенныхъ и третьестепенныхъ итальянскихъ живописцевъ, въ теченіе первой его половины работавшихъ въ Англіи, не входитъ въ нашу задачу. Вальполь уже въ XVIII вѣкѣ сообщилъ почти все, что можно было сказать по этому поводу. Никольсъ и Шарфъ въ XIX вѣкѣ добавили очень немногое. Слѣдуетъ особенно указать на ученика Гирляндайо Тото (Антоніо) дель Нунціата (род. въ 1498 г.), игравшаго извѣстную роль при украшеніи прекраснѣйшаго дворца Генриха VIII, погибшаго замка Нонсёча. Объ англійскихъ „Sergeant-painters“ (придворныхъ живописцахъ) короля въ родѣ Джона Броуна (ум. въ 1532 г.) и Эндрью Райта (ум. въ 1543 г.) мы знаемъ только ихъ имена. Свѣтъ Ганса Гольбейна, единственнаго великаго художника, посвятившаго свои силы Англіи въ первой половинѣ столѣтія (ср. стр. 156), отодвинулъ въ тѣнь всѣхъ прочихъ жившихъ тамъ иностранныхъ и мѣстныхъ живописцевъ. Онъ сталъ въ Англіи почти исключительно портретистомъ. Страна, становившаяся протестантской, не давала больше простора для религіозныхъ изображеній. Въ Англіи, однако, не было недостатка въ богатствѣ и въ сознаніи собственнаго достоинства, которыя всегда и вездѣ порождали сильную портретную живопись.

Портреты-миніатюры Генриха VIII и Франциска VII въ Виндзорскомъ замкѣ работы Николая Гилліарда. По Р. Р. Гольмсу.

Самымъ извѣстнымъ итальянскимъ живописцемъ, посѣтившимъ Англію во второй половинѣ XVI столѣтія, былъ Федериго Цуккеро (ср. стр. 72), въ 1574 г. прибывшій въ Лондонъ, но скоро снова уѣхавшій. Ему правильно приписывается портретъ королевы Елизаветы въ Гемптонъ-Кортѣ. Большинство его англійскихъ портретовъ находится въ помѣстьяхъ знати. Но теперь и англійской портретной живописью завладѣли главнымъ образомъ нидерландцы. Послѣ Гольбейна, о которомъ уже шла рѣчь (стр. стр. 158 и 256), пріѣхалъ Антоніо Моро (ср. стр. 209), написавшій портретъ сэра Томаса Грешама Національной портретной галлереи (National portrait gallery), Маркусъ Герардсъ старшій изъ Брюгге (около 1530—1600 гг.), въ 1571 г. ставшій придворнымъ живописцемъ Елизаветы, и его сынъ того же имени (1561—1635), которому принадлежатъ вѣроятно портреты королевы въ Гемптонъ-Кортѣ и въ Національной портретной галлереѣ и достовѣрно принадлежатъ портреты

Кемдена и Сесиля герцога Эксетерскаго, а также безжизненное изображеніе мирной конференціи 1604 г. въ томъ же собраніи, Лукасъ де Геере (1534 до 1584), котораго можно прослѣдить тамъ же, наконецъ Корнелисъ Кетель, жившій съ 1578 до 1581 г. въ Лондонѣ, гдѣ лишь Національная портретная галлерея владѣетъ характернымъ портретомъ его искусной работы.

Англійскимъ портретистомъ Эдуарда VI упоминается въ 1551 г. Вильямъ Стритсъ, которому Ваагенъ приписалъ портретъ герцога Эссекскаго въ Арёндель-Кастлѣ съ подписью „Вильямъ Стротъ", — слабое подраженіе Гольбейну. Болѣе ясными являются только нѣкоторые англійскіе миніатюристы, которыхъ сэръ Ричардъ Р. Хольмсъ подвергъ недавно обстоятельному изслѣдованію. Утверждають, что уже Гольбейнъ писалъ миніатюры въ видѣ маленькихъ самостоятельныхъ картинокъ, хотя ему нельзя приписать ни одной изъ имѣющихся вещей этого рода. При всемъ томъ Николай Гилліардъ (1537—1619) опредѣленно называетъ себя его ученикомъ; весьма поучительно также, что Гилліардъ въ своихъ письменныхъ замѣткахъ признаетъ себя приверженцемъ живописи въ родѣ „пленера", а именно: онъ рекомендуетъ, во избѣжаніе безполезныхъ тѣней, писать лица только на открытомъ воздухѣ. Большинство его дѣйствительно свѣтлыхъ, лишенныхъ тѣней, маленькихъ портретовъ, написанныхъ на зеленомъ или синемъ фонѣ, находится въ Виндзорскомъ замкѣ, въ Вельбекскомъ аббатствѣ и въ Монтегю-Гоузѣ въ Лондонѣ. Его ученикъ Исаакъ Оливеръ (1564—1617) пошелъ по его стопамъ. Изъ его портретовъ, хранящихся въ тѣхъ же собраніяхъ, портретъ сэра Филиппа Виднея въ Виндзорѣ, изображеннаго во весь ростъ на фонѣ своего сада, отличается проницательнымъ выраженіемъ и тонкостью исполненія. Исторія средневѣковаго искусства называетъ обыкновенно миніатюрами картины рукописей; начиная уже съ XVI столѣтія исторія искусства понимаетъ подъ миніатюрами преимущественно небольшіе портреты, написанные большею частью на слоновой кости или на металлическихъ пластинкахъ.

VII. Скандинавское искусство XVI вѣка.

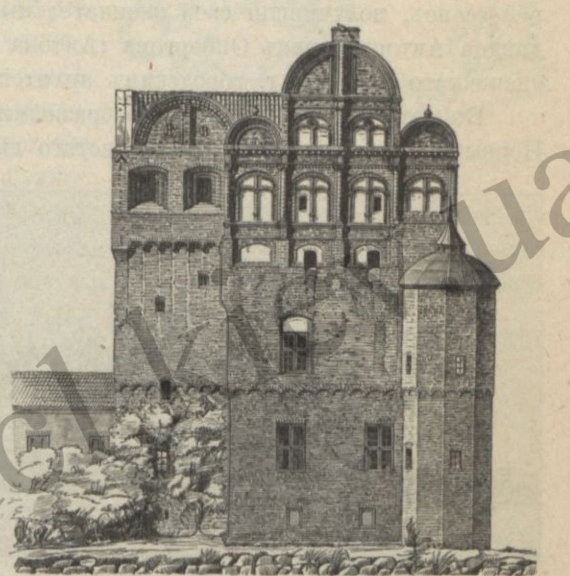
1. Предварительныя замѣчанія.

Кальмарская унія была подавлена въ стокгольмской рѣзнѣ (1520). Послѣднему королю уніи Христіану II Датскому (1513—1523) въ Швеціи въ лицѣ Густава I (1523—1564) наслѣдовалъ домъ Вазы, между тѣмъ какъ въ Даніи, соединенной съ Норвегіей, продолжалъ править Ольденбургскій домъ. Послѣ реформаціи искусство и въ Даніи, и въ Швеціи стало вполнѣ придворнымъ, и придворными художниками были здѣсь, какъ и въ Англіи, почти исключительно иностранцы. Среди этихъ иностранцевъ въ Швеціи и Даніи почти не было итальянцевъ, а главнымъ образомъ нѣмцы и нидерландцы. Оставляя въ сторонѣ простыя жилыя постройки помѣстнаго дворянства, которыя здѣсь, какъ и въ Англіи, были мѣстной стройки, скандинавское искусство этого

времени является поэтому въ сущности лишь проявленіемъ нѣмецкаго и нидерландскаго искусства XVI столѣтія. Поэтому мы лишь бѣгло коснемся его, хотя для его исторіи отнюдь нѣтъ недостатка въ отличныхъ изслѣдованіяхъ. Фр. Бекеттъ далъ небольшую, но исчерпывающую исторію датскаго искусства XVI вѣка. Ей предшествуютъ и за ней слѣдуютъ иллюстрированныя изданія того же Бекетта, Ф. Мельдаля, Магнусъ-Петерсена и Е. Ф. С. Лунда, а также сочиненія и статьи Сигурда Мюллера, Корнерупа и другихъ. Шведскій ренессансъ послѣ стариннаго атласа Дальберга систематически обработанъ особенно Упмаркомъ.

2. Скандинавская архитектура XVI вѣка.

Важнѣйшими датскими усадьбами второй трети XVI вѣка съ упомянутымъ уже національнымъ характеромъ являются Наккебёлле, Гесселагергоръ и Рюгоръ на Фюненѣ, Эгесковъ, Борребю и Гиссельфельдъ въ другихъ мѣстностяхъ. Это суровыя, окруженныя водою кирпичныя постройки наподобіе замковъ, съ многоугольными или круглыми угловыми башнями и башней съ лѣстницей въ серединѣ противоположной стороны, съ фронтонами по узкимъ сторонамъ и съ особенно характернымъ выступающимъ верхнимъ полуэтажемъ, который въ видѣ хода съ бойницами тянется подъ крышей. Средневѣковые фризы съ полуциркульными арками, раздѣляющіе этажи, находятся въ странномъ контрастѣ съ украшеніями въ стилѣ ренессанса, которыя постепенно являются и распространяются по фронтонамъ и порталамъ подъ каменными наличниками.



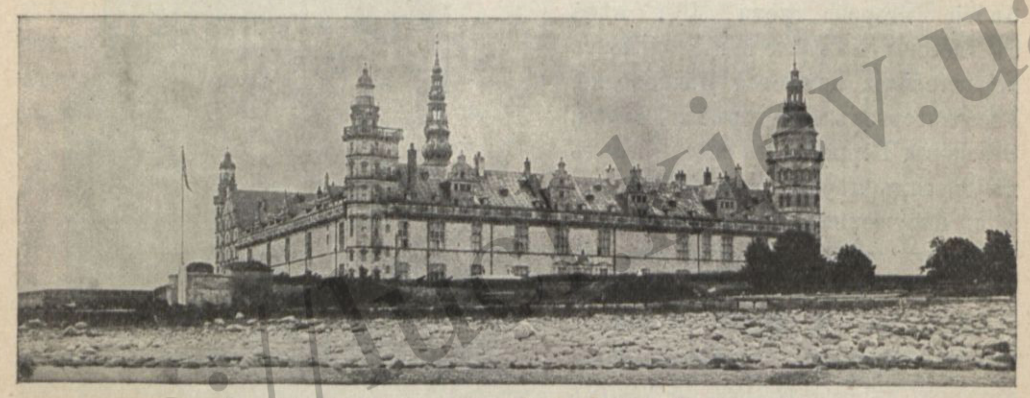
Замокъ Гесселагергоръ. По Ф. Бекетту.

У Рюгора (1535) еще простой ступенчатый фронтонъ; у Гесселагергора (1538) закругленные фронтоны съ расчлененіемъ въ стилѣ ренессанса безъ частностей въ античномъ стилѣ (см. рис. выше); у Эгескова (1554) ступенчатый фронтонъ, ступени котораго заполнены четвертями круга, и строгій коринѳскій портикъ въ стилѣ ренессанса; Наккебёлле (1559) имѣетъ уже фронтонъ съ волютами, порталъ съ фронтономъ въ чистомъ стилѣ ренессанса и каминъ, охваченный полуколоннами, іоническими вверху, а внизу суженными наподобіе канделябровъ. Подобныя же усадьбы въ Схооненѣ, принадлежавшемъ тогда Даніи, не имѣютъ выступающаго полуэтажа подъ крышей.

Въ послѣдней трети столѣтія датскіе замки стариннаго типа стали мало-по-малу превращаться въ дворянскіе замки болѣе свободныхъ формъ, надъ перестройкой которыхъ или постройкой заново работали призванные изъ-за

границы зодчіе. Пути теперь стали указывать королевскіе замки. Ренессансъ завладѣлъ отнынѣ зданіями цѣликомъ, и вмѣстѣ съ итальянскими формами появилось также сѣверное плетеніе изъ завитковъ и оковка (ср. стр. 124). Важнѣйшимъ датскимъ королевскимъ замкомъ этого типа является Кронборгъ около Гельсингёра (см. рис. ниже). По типу сооруженія, съ фронтонами на крышѣ, угловыми башнями, бойничнымъ ходомъ, онъ задуманъ еще въ средневѣковомъ духѣ, но въ его широкихъ пропорціяхъ, закругленныхъ шлемахъ башенныхъ шпилей, въ его фронтонныхъ окнахъ и крышахъ отражается нидерландскій ренессансъ, получившій свой окончательный видъ отъ упомянутаго уже нидерландца Антониса ванъ Опбергена (Антона фонъ Оббергена, ср. стр. 129), назначеннаго въ 1594 г. городскимъ архитекторомъ въ Данцигѣ.

Въ томъ же стилѣ съ разнообразными частностями явился замокъ Валлё. Первымъ купольнымъ зданіемъ чистаго высокаго ренессанса съ тяготѣніемъ



Замокъ Кронборгъ около Гельсингёра. По фотографіи.

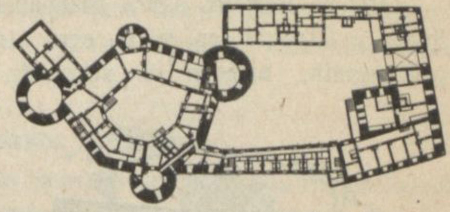
отдѣльныхъ частей къ центру была усадьба великаго астронома Тихо де Браге Ураніеборгъ, къ сожалѣнію не сохранившаяся (1578—1581), строитель которой, антверпенецъ Гансъ ванъ Стеенвинкель старшій, ранѣе построилъ ратушу въ Эмденѣ.

Шведскій дворъ развилъ въ теченіе XVI вѣка еще болѣе богатую дѣятельность, чѣмъ датскій. Уже первый Густавъ Ваза приказалъ отстроить древніе замки въ Стокгольмѣ, Свартсье и Кальмарѣ и началъ постройку замковъ, служившихъ затѣмъ образцами, въ Грипсгольмѣ (1537), Вадстенѣ (1545) и Упсалѣ (1549). При Эрихѣ XIV (1560—1568), изучавшемъ Витрувія, и Іоганнѣ III (1568—1592), которому приписывается изреченіе: „Строить это наша лучшая радость“, постройки эти были закончены.

Въ Стокгольмѣ и Упсалѣ находимъ нѣмецкаго строителя Павла Шютца (ум. послѣ 1570 г.); въ Стокгольмѣ и Кальмарѣ работаютъ Якобъ Рихтеръ изъ Фрейбурга (ум. въ 1571 г.). Изъ трехъ братьевъ Паръ, прибывшихъ изъ Мекленбурга, старшій, Іоганнъ Баптистъ Паръ въ 1578 г. возвратился обратно въ Германію, между тѣмъ какъ архитекторъ Францискъ умеръ въ Упсалѣ въ 1580 г., а Доминикъ, работавшій въ Кальмарѣ, умеръ въ Швеціи въ 1602 или 1603 г. Но главный строитель замковъ въ Стокгольмѣ и Свартсье,

Виллемъ Бой (ум. въ 1592 г.), былъ опять-таки нидерландцемъ, какъ и его современникъ Арендтъ де Руа, руководившій въ 1566—1590 гг. постройкой замка въ Вадстенѣ.

Эти шведскіе замки XVI вѣка имѣютъ большею частью еще старый планъ. Флигеля, окружающіе дворъ, обыкновенно отдѣляются угловыми башнями. Постепенно и здѣсь появляется бо́льшая правильность въ расположеніи; на фронтонахъ, порталахъ, оконныхъ наличникахъ и балюстрадахъ являются формы ренессанса. Въ дворцовой капеллѣ въ Стокгольмѣ примѣнены колонны въ античномъ духѣ подъ готической стрѣльчатой аркой. Римскія аркады, античные профиля и закругленные фронтоны встрѣчаются въ суровомъ по-средневѣковому замкѣ Грипсгольмъ (см. рис. ниже) съ мощными башнями, отстроенномъ въ неправильномъ по очертаніямъ планѣ (см. рис. выше). Въ зданіи сгорѣвшаго въ 1686 г. замка Свартсье круглый залъ съ куполомъ и круглый дворъ съ аркадами были выполнены уже по идеямъ высокаго ренессанса. Замокъ въ Вадстенѣ является первымъ дворцомъ въ истинномъ стилѣ шведскаго ренессанса. Классическимъ духомъ проникнуты его дорическій сѣверный порталъ, два главные фронтона, при чемъ западный со статуями въ нишахъ между дорическими и іоническими пилястрами, оконченный лишь въ 1630 г., принадлежитъ къ самымъ роскошнымъ для своего времени. Замокъ въ Кальмарѣ былъ превращенъ упомянутыми уже братьями Паръ во дворецъ въ стилѣ ренессанса съ прекрасными дорическими порталами во дворѣ (см. рис. на стр. 264). Изъ замковъ знати, большею частью тяжелыхъ и простыхъ, Тюнельсе, послѣ перестройки въ 1584 г., красуется своимъ богатымъ расчлененіемъ, великолѣпными фронтонами въ стилѣ ренессанса и дорическимъ главнымъ порталломъ.


Планъ замка Грипсгольма. По Г. Упмарку.

Наружный дворъ замка Грипсгольма. По Г. Упмарку.

Изъ стокгольмскихъ церквей XVI столѣтія, сохраняющихъ еще средневѣковые планъ и зданіе съ богатыми сѣтчатыми и звѣздчатыми сводами, капителями пилястровъ и фронтонами порталовъ, проникнутыхъ формами ренессанса, слѣдуетъ отмѣтить, кромѣ Риддаргольской церкви, перестроенной въ 1568—1575 г. въ трехнефную готическую церковь зальнаго типа, церковь св. Іакова 1588 г. также трехнефную и зальнаго типа, стройка которой была прервана въ 1592 г. и закончена уже въ XVII вѣкѣ въ

новомъ стилѣ. Такъ, въ связи съ мѣстными измѣненіями и съ отсрочками во времени совершилась перемѣна въ архитектурѣ къ сѣверу отъ Альпъ, всюду параллельными колеями. Скандинавскій сѣверъ слѣдовалъ за Германіей и Нидерландами только на разстояніи нѣсколькихъ десятилѣтій.

3. Скандинавская скульптура XVI вѣка.

Мы не можемъ здѣсь возвращатьси къ рѣзнымъ деревяннымъ алтарямъ Даніи и Швеціи (ср. т. II, стр. 712), прослѣженнымъ уже вплоть до начала реформаціи, вмѣстѣ съ которой они исчезаютъ. Должно сказать, однако, что датчане съ нѣкоторымъ правомъ называютъ датскимъ мастеромъ художника-рѣзчика Клауса Берга, работавшаго почти исключительно въ Даніи, рѣзкій стиль котораго, сказывающійся въ женскихъ головахъ съ пышными локонами, напоминаетъ по Бекетту стиль скульптуръ на церковной преградѣ въ Анабергѣ (ср. стр. 137). Еще въ 1530—1535 гг. онъ выполнилъ большой алтарь для церкви Богоматери въ Оргусѣ, лишь отчасти могущій сойти за собственноручную его работу.

Надворный порталъ замка въ Кальмарѣ. По Г. Упмарку. Ср. текстъ, стр. 263.

Послѣ реформаціи на скандинавскомъ сѣверѣ была распространена еще декоративная пластика плитъ и болѣе или менѣе монументальная надгробная скульптура. Большіе художественные надгробные памятники, единственно интересные, изготовлялись исключительно иностранными, большею частью нидерландскими художниками. Извѣстно, что роскошный, украшенный каріатидами надгробный памятникъ короля Фридриха I въ Шлезвигскомъ соборѣ принадлежитъ къ лучшимъ работамъ извѣстнаго антверпенца Корнелиса Флориса (ср. стр. 188). Изъ мастерской этого художника происходятъ, конечно, эффектные надгробные памятники Герлуфа Тролле и Бригиты Гьёэ въ церкви въ Герлуфсгольмѣ, лежачія изображенія которыхъ не представляютъ, впрочемъ, настоящихъ портретовъ, и затѣмъ возникшій между 1569 и 1579 гг. роскошный памятникъ Христіана III въ соборѣ въ Рёскильде, съ балдахиномъ на шести коринѳскихъ колоннахъ волнистаго мрамора съ бѣлыми алебастровыми капителями. Шведскіе надгробные памятники того же времени въ Упсальскомъ соборѣ соперничаютъ въ роскоши съ датскими. Надгробный памятникъ Густава Вазы, спокойно со своей длинной бородой лежащаго между двумя своими супругами на плитѣ саркофага, исполненъ между 1560 и 1576 гг. Виллемомъ Боемъ (ср. стр. 263) изъ Антверпена. Менѣе удачно исполненъ тѣмъ же

мастеромъ надгробный памятникъ въ стѣнной нишѣ Екатерины Ягеллонской (Catherina Jagellonica), первой супруги Іоанна III, богато украшенный бронзовой отдѣлкой (послѣ 1583 г.). Надгробный памятникъ самого Іоанна III, возникшій между 1592 и 1596 гг. въ Данцигѣ, представляетъ длиннобородаго короля, лежа облокотившагося подъ богато украшеннымъ балдахиномъ въ стилѣ ренессанса. Если всѣ эти надгробные памятники датскихъ и шведскихъ государей и не относятся къ исторіи скандинавскаго искусства въ собственномъ смыслѣ, то все же они показываютъ, какимъ путемъ международный художественный стиль распространялся на сѣверѣ.

4. Скандинавская живопись XVI вѣка.

Въ Даніи и Швеціи въ XVI вѣкѣ было достаточно фресковыхъ росписей въ городскихъ и сельскихъ церквахъ, но онѣ были сплошь слишкомъ ремесленны, чтобы интересовать насъ здѣсь. „Художники-живописцы" Скандинавіи также были исключительно иностранцы, кромѣ Андерса Ларссона въ Стокгольмѣ, извѣстнаго только по имени. Уроженецъ Кёльна Якобъ Бинкъ (около 1500—1569 гг.), начиная съ сороковыхъ годовъ, дѣлилъ свои силы между дворомъ герцога Альбрехта Прусскаго и короля Христіана III Датскаго. Выйдя изъ школы Дюрера, онъ сохранилъ, однако, въ своемъ искусствѣ черты нидерландца, замѣтныя въ его многочисленныхъ, рѣдко вполнѣ самостоятельныхъ, гравюрахъ на мѣди не менѣе ясно, чѣмъ въ его картинахъ. Въ Кенигсбергѣ, по мнѣнію Эренберга, онъ выдвинулся также въ качествѣ рѣзчика по дереву. Для Даніи, оставляя въ сторонѣ его медали, онъ важенъ только какъ портретистъ. Лучше всего сохранились его портреты Іоганна Фриса (1550) въ Гесселагергорѣ, Бригитты Гьёэ (1551; см. рис.) и Альбрехта Гьёэ (1556) въ Фредериксборгѣ. Они написаны на зеленомъ, синемъ или красномъ фонахъ и показываютъ въ немъ хорошаго, хотя и не особенно талантливаго портретиста.

Портретъ Бригитты Гьёэ работы Якоба Бинка въ замкѣ Фредериксборгъ. По Ф. Бекетту.

Мельхіоръ Лорхъ (Лорихъ; съ 1527 до 1590 г. и позже), много путешествовавшій художникъ, рисовавшій въ Константинополѣ султана, какъ уроженецъ Фленсбурга, по отношенію къ Даніи занимаетъ положеніе соотечественника. Придворнымъ живописцемъ Фридриха II онъ сталъ въ 1580 г. Какъ граверъ на мѣди, онъ принадлежитъ къ послѣднимъ изъ „нѣмецкихъ малыхъ мастеровъ" (ср. стр. 149); въ Даніи онъ, повидимому, также работалъ главнымъ образомъ какъ граверъ на мѣди. Королевскимъ придворнымъ живописцемъ въ Кронборгѣ съ 1578 г. былъ Гансъ Книперъ, уроженецъ Антверпена, оставившій въ Даніи стѣнныя росписи, алтарные образа и портреты, но главнымъ образомъ картоны для знаменитыхъ тканыхъ ковровъ съ охотничьими сценами и картинами изъ жизни датскихъ королей, теперь хранящіеся въ національныхъ музеяхъ Копенгагена и Стокгольма. Богатые содержаніемъ

и очаровательные въ заднихъ планахъ и въ околичностяхъ, они обнаруживаютъ въ остальномъ холодныя формы смѣшаннаго нидерландско-итальянскаго стиля этого времени. Портретъ герцога Ульриха Мекленбургскаго работы Книпера въ замкѣ Розенборгѣ — хорошее, но рядовое произведеніе. Наконецъ, слѣдуетъ назвать Тобіаса Гемперлина, уроженца Аугсбурга, уѣхавшаго въ 1575 г. вмѣстѣ съ Тихо Браге въ Данію. На основаніи подписаннаго имъ портрета Андерса Зёренсена Веделя (1578) въ Фредериксборгѣ, Бекеттъ приписываетъ ему еще рядъ другихъ портретовъ. Онъ не былъ большимъ мастеромъ, и, какъ всѣ названные художники, содѣйствовалъ пробужденію художественныхъ интересовъ скандинавскаго сѣвера.

VIII. Искусство XVI вѣка на востокѣ Европы.

На христіанскомъ востокѣ только Россія обладала въ XVI столѣтіи своимъ, кореннымъ искусствомъ. Во всѣхъ прочихъ странахъ дѣло шло только о способѣ воспріятія новаго, возродившагося и преобразованнаго въ Италіи мірового художественнаго языка древнихъ грековъ. Древнее, священное византійское искусство въ XV вѣкѣ явно собиралось помолодѣть, но передъ идущими все далѣе и далѣе завоевательными стремленіями турокъ оно скрылось въ тиши Аѳона, гдѣ мы уже подслушали его послѣдніе вздохи (ср. т. II, стр. 851—852). Въ самой Турціи (ср. т. I, стр. 776—777) оно впрочемъ еще продолжало вести пышную, призрачную жизнь въ нововосточномъ нарядѣ. Объ укорененіи итальянскаго ренессанса на турецкой почвѣ не можетъ быть и рѣчи, несмотря на попытки Мохаммеда Великаго, намъ уже извѣстныя (ср. т. II, стр. 858). На самомъ дѣлѣ уже Баязетъ II, правившій до 1512 г., вернулся къ старому воззрѣнію, враждебному искусству запада. Что послѣ этого времени въ страну призывались западно-европейскіе строители крѣпостей, имѣетъ такъ же мало значенія, какъ и то, что Солиманъ Великолѣпный (1520—1566), передъ которымъ дрожала Европа, оказался настолько свободнымъ отъ предразсудковъ, что разрѣшилъ упомянутому уже сѣверно-нѣмецкому художнику Мельхіору Лорху нарисовать свой портретъ, который этотъ мастеръ дважды увѣковѣчилъ въ 1559 г. въ гравюрѣ на мѣди. Въ одномъ случаѣ султанъ представленъ на портретѣ по грудь (см. рис. на стр. 267), а въ другомъ во весь ростъ со знаменитой мечетью Солимана на заднемъ планѣ, при чемъ въ обоихъ случаяхъ крупныя, дышащія силой воли и честностью черты лица позволяютъ угадывать величіе этого человѣка.

Венеціанское владычество принесло островамъ Средиземнаго моря стиль венеціанскаго ренессанса, что само собой понятно, но столь же понятно и то, что распространеніе турецкихъ завоеваній и здѣсь готовило великолѣпію ренессанса внезапный конецъ: на о. Родосѣ уже въ 1522 г., на Кипрѣ въ 1573 г. Мы не удивляемся поэтому, когда встрѣчаемъ на о. Занте классическій венеціанскій дворецъ XVI столѣтія съ колоннами всѣхъ трехъ орденовъ въ стилѣ Жакопо Сансовино (ср. стр. 74), какъ онъ изданъ Стриговскимъ въ 1895 г.;

но мы зато находимъ понятнымъ, что флигель въ стилѣ ренессанса королевскаго дворца въ Фамагустѣ на о. Кипрѣ немедленно былъ разрушенъ турками и сохранился только въ видѣ развалины, какъ его и издалъ Анляръ.

На сѣверѣ Европы мы встрѣчаемся теперь въ Россiи съ новымъ, невиданнымъ раньше искусствомъ, которое, какъ мы знаемъ (ср. т. II, стр. 854), возникло изъ поверхностнаго сліянія элементовъ итальянскаго ранняго ренессанса со всѣми византійскими и восточными вліяніями, которыя перекрещивались тогда на русской почвѣ. Развитіе этого русскаго національнаго искусства мы уже прослѣдили вплоть до конца XVI столѣтія. Ближайшія подробности можно найти въ большомъ трудѣ Суслова. Образцомъ русскаго искусства середины XVI вѣка будетъ всегда считаться упомянутый уже, единственный по своей фантастичности соборъ Василія Блаженнаго въ Москвѣ (см. рис. въ т. II, стр. 854). Съ какимъ трудомъ тогда рустика и окна ренессанса соединялись съ древне-русскимъ дворцовымъ стилемъ, показываетъ такъ называемый „дворецъ бояръ Романовыхъ“ въ Москвѣ. Образчикомъ же русскаго творчества въ концѣ столѣтія является возвышающаяся на высотѣ Кремля, законченная около 1600 г. и увѣнчанная вызолоченной луковицей огромная колокольня Ивана Великаго, въ стройномъ зданіи которой лишь кой-гдѣ робко проглядываютъ элементы ренессанса.

Солейманъ II. Гравюра на мѣди Мельхіора Лорха. По журналу „Zeitschrift für bildende Kunst“.

Венгрія, какъ мы уже видѣли (стр. т. II, стр. 858—859), раньше всѣхъ другихъ странъ на сѣверѣ отъ Альпъ раскрыла свои ворота итальянскому ренессансу. Но именно здѣсь въ XVI вѣкѣ произошла полная неудача. Войны съ турками не давали свободно вздохнуть Венгріи. Нечего было и думать о дальнѣйшемъ развитіи на венгерской землѣ итальянскаго ренессанса, какимъ онъ является напослѣдокъ въ надгробной капеллѣ кардинала Ѳомы Вакоша (1506 до 1507) въ Гранскомъ соборѣ и въ нѣкоторыхъ алтаряхъ нѣжно-краснаго мрамора въ капеллѣ Тѣла Господня (Corpus Domini) собора въ Фюнфкирхенѣ и въ приходской церкви въ Будапештѣ того же времени внутри города.

Вмѣсто Венгріи, какъ показалъ Соколовскій и выяснилъ Лѣпшій, представительницей новаго мірового стиля въ XVI вѣкѣ стала Польша. Съ одной стороны, какъ мы видѣли (ср. стр. 134), этотъ стиль явился въ Краковѣ изъ Германіи благодаря такимъ скульпторамъ, какъ Фейтъ Штоссъ и послѣдователи Петера Фишера, такимъ живописцамъ, какъ Гансъ Кульмбахъ и Гансъ Дюреръ, а съ другой стороны — этотъ стиль уже въ самомъ началѣ XVI вѣка былъ введенъ здѣсь кратчайшимъ путемъ итальянскими художниками и получилъ быстрое распространеніе. Король Сигизмундъ (1507—1548), воспитаніемъ котораго руководилъ гуманистъ Филиппо Буонакорси (Каллимахъ), уже въ 1502 г. призвалъ въ Краковъ флорентійскаго зодчаго Франциска Итальянскаго (Franciscus Italus), а въ 1509 г. Франческо делла Лора,

оставившаго больше результатовъ своей дѣятельности. Произведеніемъ Лора является прекрасный дворъ замка въ стилѣ ренессанса, окруженный трехъэтажной іонической колоннадой. Этотъ мастеръ умеръ въ 1516 г. Его преемникомъ былъ флорентинецъ Бартоломмео Береччи, умершій въ Краковѣ въ 1537 г. Лучшимъ произведеніемъ (1520—1530) Береччи является здѣсь надгробная капелла Сигизмунда, восхитительная постройка центральнаго типа, снаружи восьмиугольная, внутри круглая, покрытая легкимъ куполомъ; она примыкаетъ къ южной сторонѣ собора. Ея стѣны, оживляемыя нишами съ саркофагами и статуями, расчленены тонкими въ стилѣ ренессанса коринѳскими пилястрами; Джованни Чини изъ Сіены и Антоніо да Фьезоле, ученикъ Андреа Сансовино (ср. стр. 45), богатѣйшимъ образомъ украсили все зданіе орнаментами-гротесками въ тосканскомъ стилѣ XVI столѣтія.

Вмѣстѣ съ итальянскими архитекторами и декораторами и вслѣдъ за ними прибыли скульпторы, исполнявшіе здѣсь свои пышные саркофаги съ выразительными лежачими фигурами большею частью изъ краснаго мрамора. Джанъ Марія Падовано, иль Моска, умершій въ 1573 г. въ Краковѣ, принадлежалъ къ послѣдователямъ Тулліо Ломбардо въ падуанскомъ „Санто“ (ср. т. II, стр. 810). Его лучшими произведеніями въ Польшѣ являются надгробные памятники епископовъ Торницкаго (1535) и Гамрата (1545) въ краковскомъ соборѣ и гетмана Тарновскаго съ супругой (1564 до 1567) въ Тарновскомъ соборѣ. Къ болѣе позднимъ итальянскимъ надгробнымъ памятникамъ въ Краковѣ относится характерное лежачее изображеніе Анны Ягеллонки въ соборѣ, принадлежащее, какъ и памятники Сигизмунда и Сигизмунда-Августа въ упомянутой надгробной капеллѣ, флорентинцу Санти Гуччи, сынъ котораго исполнилъ памятникъ Стефана Баторія въ соборѣ.

Нѣмецкіе и итальянскіе мастера въ Краковѣ оставили однако преемниковъ и изъ среды поляковъ. Первымъ упоминается Габріэль Слонскій (ум. въ 1598 г.), ученикъ Антоніо да Фьезоле. Его ученикъ Янъ Михаловичъ выполнилъ между 1572 и 1575 гг. чистый по стилю памятникъ епископа Феликса Падневскаго въ соборѣ, а Петръ Вадовскій закончилъ въ 1595 г. роскошный, но уже болѣе слабый по исполненію памятникъ Спитека Іордана въ церкви св. Екатерины въ Краковѣ.

Наконецъ, на переходѣ къ XVII столѣтію къ упомянутой уже надгробной капеллѣ въ стилѣ ренессанса присоединилось и роскошное зданіе въ римскомъ іезуитскомъ стилѣ (ср. стр. 50), церковь ап. Петра, выстроенное Джанъ Маріа Бернандоне (ум. въ 1605 г.) изъ Комо. Краковское искусство XVI вѣка представляетъ поучительную картину постепенной побѣды итальянскаго ренессанса и начинающагося барокко надъ вліяніемъ жившаго здѣсь нѣмецкаго ренессанса.

Общій обзоръ.

На іоническомъ храмѣ Аполлона Дидимейскаго въ Милетѣ, постройка котораго продолжалась въ теченіе всей древней исторіи (ср. т. I, стр. 306, 433

и 495), въ числѣ другихъ украшеній находится древнѣйшій восточный мотивъ двухъ обращенныхъ другъ къ другу крылатыхъ грифовъ по сторонамъ канделябра. Принесенная въ Римъ эта композиція является во фризѣ храма Антонина и Фаустины. Въ эпоху ренессанса она снова появляется на Лоджіа дель Папа Федериги въ Сіенѣ; изъ Сіены упомянутый уже Джованни Чини перенесъ ее, какъ показалъ Соколовскій, въ Польшу и примѣнилъ въ надгробной капеллѣ Сигизмунда въ Краковѣ. Конечно, каждую дорическую или іоническую капитель можно прослѣдить въ такихъ же и дальнѣйшихъ странствованіяхъ; но этотъ мотивъ, какъ болѣе рѣдкій, особенно ясно говоритъ нашему сознанію о его возникновеніи въ глубокой древности Востока и его примѣненіи въ видѣ эллинскаго, римскаго орнамента и, наконецъ, украшенія ренессанса, какъ въ Италіи, такъ и на сѣверѣ. Въ своемъ странствованіи съ европейскаго и еще болѣе дальнѣйшаго берега юго-востока къ берегамъ запада языкъ искусства, ставшій въ Элладѣ классическимъ, послѣ того какъ Италія пробудилась въ XV и XVI столѣтіяхъ отъ долгаго сна, пошелъ окольными путями, занесшими его на крайній сѣверъ, и обратными путями снова былъ возвращенъ востоку.

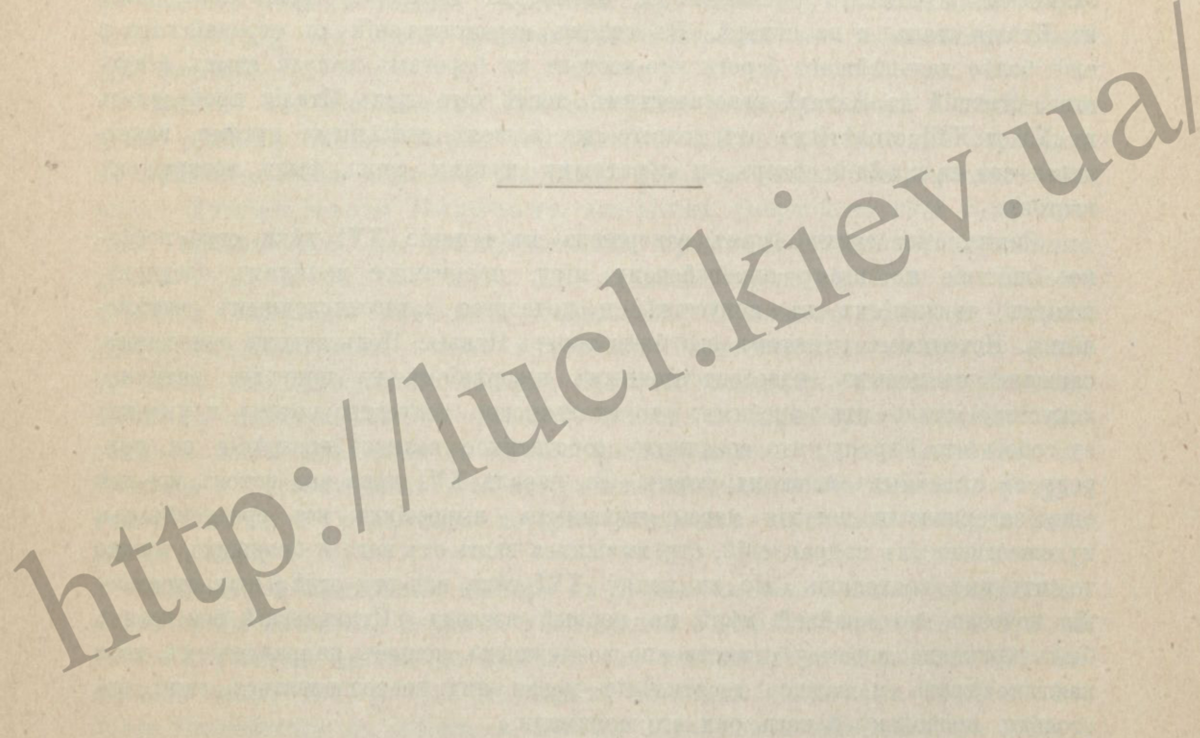
Языкъ греческихъ формъ завершилъ въ теченіе XVI вѣка свое побѣдное шествіе по всему европейскому міру, прерванное великимъ средневѣковымъ движеніемъ въ искусствѣ, и подвергся многочисленнымъ измѣненіямъ. Исходнымъ пунктомъ его была теперь Италія. Подъ видомъ ренессанса, слившись съ новымъ, непосредственнымъ воззрѣніемъ на природу, античное искусство стало итальянскимъ; это итальянское искусство потому и увлекло за собой всю Европу, что соединило собственное великое воззрѣніе на природу съ античнымъ языкомъ формъ. Въ началѣ XVI вѣка его потокъ кое-гдѣ еще задерживали могучія массы коренныхъ, выросшихъ изъ средневѣковья художественныхъ направленій, стремившихся взять отъ него и бравшихъ только то, что имъ подходило. Но къ концу XVI вѣка всѣ эти отдѣльныя стремленія исчезли, по крайней мѣрѣ на первый взглядъ. Итальянскій ренессансъ былъ признанъ повсюду единственно возможнымъ новымъ направленіемъ, хотя каждая страна и каждое десятилѣтіе могли имъ воспользоваться лишь постольку, поскольку и какъ они его понимали.

Такъ же была прочна эта побѣда и въ области архитектуры и орнаментальныхъ формъ. Даже завитокъ, морескъ и оковка не дали главному теченію другого направленія. Античныя формы, хотя бы и въ барочной переработкѣ, все время всплывали наверхъ. Но въ области изобразительныхъ искусствъ, жизненные источники которыхъ изсякаютъ безъ постоянно возобновляемаго соприкосновенія съ природой, кое-гдѣ, въ особенности въ германскихъ Нидерландахъ, шевелились уже зародыши новаго правдиваго искусства, которое съ силою побѣдоноснаго національнаго чувства противопоставило себя быстро вырождавшимся подъ чужими небесами итальянскимъ формамъ.

Къ концу XVI вѣка ни у одного европейскаго народа искусство не осталось совершенно незатронутымъ итальянизмомъ; въ концѣ концовъ это было даже счастье, что итальянское искусство было достаточно разносторонне

для того, чтобы дать точки соприкосновенія различнымъ направленіямъ. Нѣкоторые народы, не смогшіе самостоятельно оживить формы изысканной красоты Рима, были въ состояніи однако безъ затрудненій переработать свѣжій языкъ) красокъ Венеціи, такъ какъ и самая манера широкаго письма, техника котораго станетъ въ XVII столѣтіи въ различныхъ странахъ носительницей новой, правдиво передающей жизнь національной живописи, уже въ XVI вѣкѣ вышла въ Венеціи изъ искусныхъ рукъ старика Тиціана.

Во всякомъ случаѣ остается фактомъ, что послѣ древне-греческаго и готическаго искусства никакое другое не оказало такого глубокаго и прочнаго вліянія на человѣчество, какъ искусство великихъ итальянцевъ XVI вѣка.



Вторая книга.

Искусство XVII столѣтія.

I. Итальянское искусство XVII столѣтія.

1. Предварительныя замѣчанія. Итальянское зодчество XVII столѣтія.

Контрастъ между напыщеннымъ тщеславіемъ и естественной простотой, всюду выступающій въ искусствѣ XVII вѣка, по-преимуществу въ мѣстныхъ формахъ, отражаетъ борьбу высшихъ духовныхъ силъ, охватившую все столѣтіе. Подняла голову болѣе, чѣмъ когда-либо, страстная и возлюбившая пышность церковь, но и новое евангельское исповѣданіе, закаленное кровавой борьбой, еще глубже, чѣмъ раньше, пустило корни въ тѣхъ странахъ, которыя къ нему обратились. И если на порогѣ столѣтія (1600) еще пылалъ костеръ великаго мыслителя Джордано Бруно, то во второй половинѣ этого періода (1673) творецъ пантеистическаго міросозерцанія, Борухъ Спиноза, уже былъ почтенъ приглашеніемъ, правда, безрезультатнымъ, въ Гейдельбергскій университетъ. Именно въ пластическихъ искусствахъ эта противоположность направленій всюду ясно обнаруживается. Наряду со всемогущимъ движеніемъ барокко выступаетъ во всѣхъ областяхъ искусства едва ли менѣе мощное натуралистическое теченіе, часто смѣшиваясь съ первымъ. Но, само собою разумѣется, стиль барокко съ его движеніемъ массъ, его внѣшней страстностью, его переводомъ обычнаго языка формъ на формы опьяняющей роскоши, процвѣталъ главнымъ образомъ въ странахъ старой вѣры, помогшихъ ей съ новымъ порывомъ достигнуть неслыханнаго, хотя часто довольно поверхностнаго блеска, слѣдовательно, главнымъ образомъ, въ самой Италіи, а возвратъ къ природѣ съ наибольшей рѣшительностью осуществился въ странахъ, добивавшихся государственной и церковной свободы, т. е. главнымъ образомъ въ Голландіи.

Именно въ итальянскомъ зодчествѣ процвѣталъ въ теченіе XVII столѣтія настоящій стиль барокко, развитіе котораго изъ римскаго ренессанса XVI вѣка, равно какъ и первые главные шаги въ работахъ Микель-Анджело, Виньолы, Джакомо делла Порта и Доменико Фонтана мы уже прослѣдили (стр. 49 и слѣд.). Внѣшняя грандіозность, страстное, изобилующее контрастами движеніе и стремленіе къ увлекающимъ впечатлѣніямъ итальянскаго зодчества — тѣ же въ итальянской живописи и въ скульптурѣ. Которое изъ трехъ

искусствъ первое вступило на этотъ путь, не легко сказать. Съ перваго взгляда кажется, будто впереди шло зодчество, подвижная, часто фальшивая массивность котораго во многихъ отдѣльныхъ случаяхъ вызывала развитіе подобныхъ же чертъ въ алтарныхъ изображеніяхъ, плафонной живописи и пластическихъ произведеніяхъ, разсчитанныхъ на впечатлѣніе издали въ этихъ великолѣпныхъ зданіяхъ. Продолжая чтить въ Микель-Анджело подлиннаго „отца барокко", мы признаемъ тѣмъ не менѣе, что стиль барокко возникъ прежде всего изъ внутренняго стремленія времени придавать человѣческому тѣлу въ изобразительныхъ искусствахъ все большую внушительность, все болѣе намѣренное движеніе. Въ дѣйствительности одно и то же теченіе времени, руководимое великими мастерами, одновременно направляетъ всѣ три искусства одинаковыми путями.

Въ Римѣ, настоящей родинѣ барокко, грандіозный, благородный, строгій ранній барокко, которому слѣдуетъ XVII вѣкъ, въ дальнѣйшемъ развитіи постепенно удѣляетъ мѣсто болѣе радостнымъ и легкимъ формамъ. Границей его и Вельфлинъ считаетъ 1630 г. Столбы и пилястры около этого времени снова начинаютъ замѣщаться колоннами, которыя сначала появляются на фасадахъ, выступая изъ стѣны лишь на половину или на четверть, но затѣмъ быстро и свободно овладѣваютъ внутренностью. Величавое единство постройки, придающее ей пластичность, уступаетъ мѣсто живописнымъ дѣленіямъ пространства съ перспективными просвѣтами и сокращеніями. Мощные, простые фасады дворцовъ снова пріобрѣтаютъ болѣе богатое декоративное расчлененіе. Даже церковная центральная постройка, въ раннемъ барокко уступившая мѣсто совершенно прямоугольному или овальному продолговатому зданію, снова возрождается. Но только теперь, послѣ робкихъ болѣе раннихъ попытокъ, вертикальныя стѣны, изогнутыя внутрь и наружу, тоже пріобрѣтаютъ подвижность формъ, и любовь къ пышности уже соединяется здѣсь мѣстами съ игривой прелестью, подготовляющей стиль рококо.

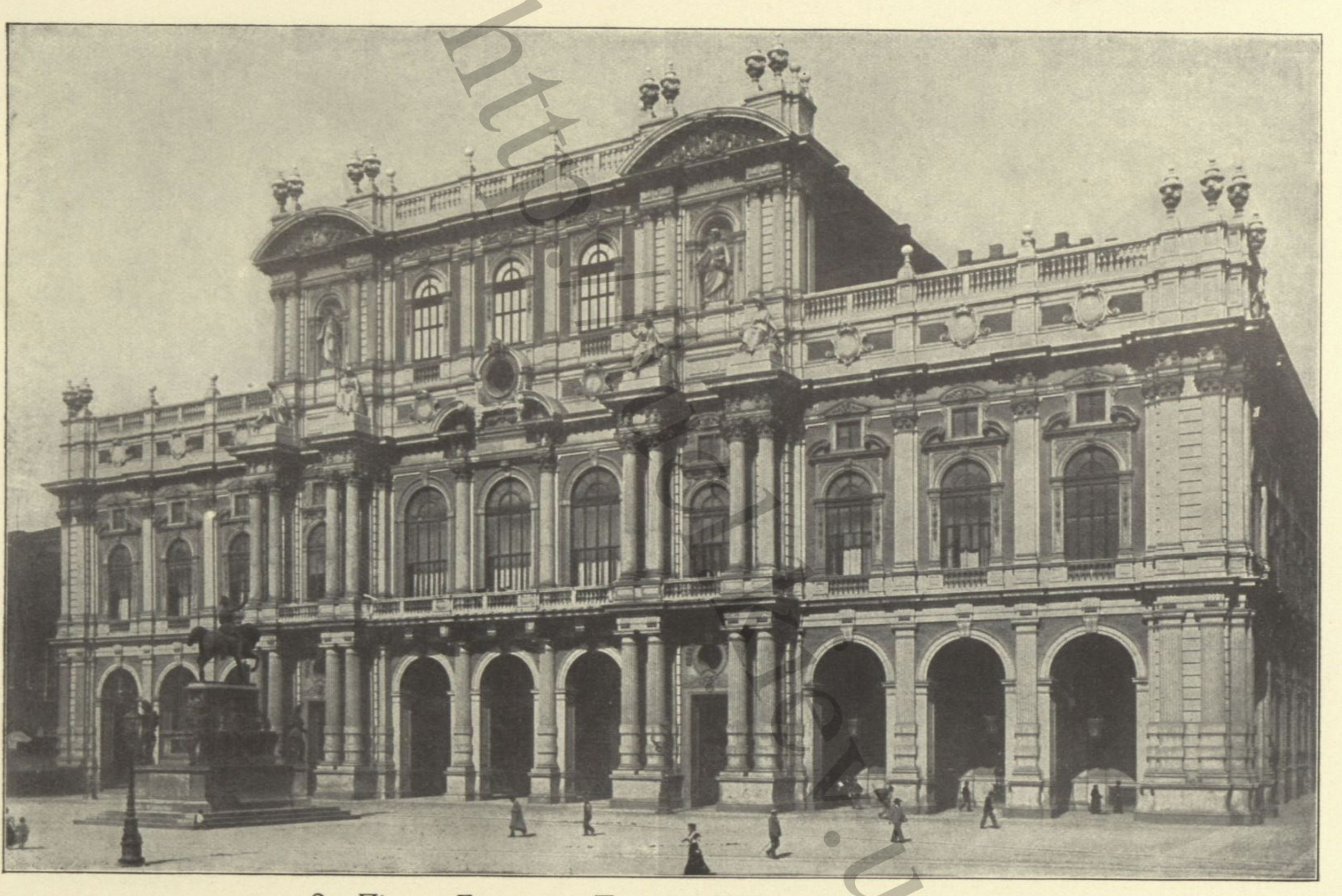
Ломбардецъ Карло Мадерна (1556—1629), племянникъ и ученикъ Доменико Фонтана (стр. 53), послѣдователь Джакомо делла Порта (стр. 50), первый мощно и жизненно вводитъ ранній барокко своихъ предшественниковъ въ среду болѣе суетливой пышности XVII столѣтія. Сравненіе его фасада 1603 г. церкви св. Сусанны въ Римѣ съ лицевой стороной церкви Іисуса Порта, дочерью которой является первая, достаточно ясно обнаруживаетъ дальнѣйшее развитіе. Въ церкви св. Сусанны сильнѣе выступаютъ выдающіяся части. Въ нижнемъ ярусѣ пилястры уже замѣщены приставными круглыми колоннами. Въ верхнемъ — ниши между пилястрами увѣнчаны разорванными фронтонами. Откосы главнаго фронтона рѣзко выдѣлены посредствомъ безцѣльной балюстрады. Особенно знаменитъ Мадерна своимъ довершеніемъ продольнаго корпуса церкви св. Петра, къ которому онъ присоединилъ великолѣпный притворъ съ широко раскинутымъ неспокойнымъ лицевымъ фасадомъ, разсчитаннымъ первоначально на кубическія угловыя башни, увѣнчанныя куполами на фонаряхъ. Главныя формы Микель-Анджело, именно величіе коринѳскаго ордена внутри и снаружи и четырехколонную среднюю галлерею фасада, увѣнчанную фронтономъ.

Исторія искусства. III.

Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

1. Бернини. Колоннады собора св. Петра въ Римѣ.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.



2. Пієтро Гварини. Палаццо Кариньяни въ Туринѣ.

По фотографіи бр. Алинари во Флоренціи.

Мадерна сохранилъ. Но и эти выступающія впередъ колонны онъ помѣстилъ въ глубокія впадины, открытую колоннаду превратилъ въ великолѣпный закрытый притворъ, и такимъ образомъ неспокойно выраженная жизнь всей лицевой стороны, въ сравненіи съ которой движеніе Микель-Анджело кажется величавымъ покоемъ, даетъ возможность распознать біеніе пульса новаго времени.

Въ области архитектуры дворцовъ уже дворъ палаццо Маттеи ди Джове (1602), построеннаго Мадерна, отличается отъ старыхъ, замкнутыхъ, служившихъ какъ часть внутренняго помѣщенія дворовъ Возрожденія открытой на просторъ задней стороной съ отмѣченнымъ легкой тройной аркой выходомъ въ садъ. Но образецъ дворцовой залы барокко Мадерна создалъ, напримѣръ, въ королевской залѣ Квиринала, нижняя половина которой убрана ткаными стѣнными драпировками, а верхняя, надъ массивнымъ карнизомъ, украшена живописью, непрерывнымъ фризомъ идущей подъ великолѣпнымъ лѣпнымъ потолкомъ.

Сѣнь въ соборѣ св. Петра въ Римѣ работы Лоренцо Бернини. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

За Мадерна слѣдовалъ Лоренцо Бернини изъ Неаполя (1599—1681), превознесенный одними, униженный другими мастеръ, настоящій творецъ высокаго стиля барокко въ скульптурѣ, а какъ архитекторъ оказавшій содѣйствіе наступленію второй фазы барокко съ ея перспективными ухищреніями и легкой окрыленной фантазіей въ анфиладахъ. Бальдинуччи, Доменико Бернини, фонъ Чуди и Фраскетти, а вслѣдъ за нимъ и Поллакъ высказались о немъ вполнѣ опредѣленно. Для внутренняго устройства церкви св. Петра Бернини выполнилъ величественную, на исполинскихъ витыхъ колоннахъ, бронзовую сѣнь

главнаго алтаря, увѣнчанную легкимъ, свободно поднятымъ шатромъ, восторженно принятую современниками, осмѣянную и опороченную поклонниками классицизма всѣхъ позднѣйшихъ эпохъ, теперь же снова признаваемую безпристрастными знатоками за „единственно возможное рѣшеніе задачи" (Корнеліусъ Гурлиттъ). Для внѣшняго украшенія церкви св. Петра онъ проектировалъ болѣе богатыя, болѣе высокія и пышныя переднія башни, чѣмъ Мадерна. Въ 1638 г. была построена сѣверная башня, но въ 1647 г. ее пришлось разобрать, такъ какъ главное зданіе осѣдало подъ ея тяжестью. Мысль Бернини украсить древній римскій Пантеонъ (т. I, стр. 564) подобными же угловыми башнями, прозванными въ насмѣшку „ослиными ушами Бернини" и впослѣдствіи устраненными, была безспорно неудачной. Но широко раскинувшаяся лицевая сторона св. Петра, увѣнчаннаго высокимъ куполомъ, эстетически требовала подобныхъ угловыхъ башенъ. Взамѣнъ башенъ, Бернини, желая сузить и повысить фасадъ, создалъ на большой поднимающейся площади передъ соборомъ (1667) свои знаменитыя дорическія колоннады, которыя отходятъ подъ острымъ угломъ отъ угловъ фасада прямолинейно, а затѣмъ двумя мощными закругленными крылами охватываютъ всю площадь и увеличиваютъ ее своими перспективными просвѣтами. Именно этотъ перспективный расчетъ и возвращеніе къ чистому, классическому, въ римскомъ смыслѣ, типу колоннадъ характеризуютъ позднѣйшій, перешедшій къ новымъ идеямъ, стиль барокко. Впрочемъ, еще за нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ (1661) Бернини при помощи подобныхъ же перспективныхъ ухищреній и утонченнаго іоническаго ордена превратилъ относительно узкій и короткій проходъ, въ которомъ поднимается королевская лѣстница (Scala regia) Ватикана, въ одну изъ самыхъ интересныхъ по впечатлѣнію частей этого великолѣпнаго дворца. Бернини принялъ участіе также въ возвращеніи снова къ типу центральной постройки. Его богато украшенная овальная церковь св. Андрея въ Квириналѣ (1678) совсѣмъ не кажется продолговатой, такъ какъ ея главная ось отъ входа до алтаря лежитъ въ направленіи широкихъ сторонъ. Но его круглая церковь Успенія Богородицы въ Ариччіа (1664) снова соединяетъ пышность коринѳскихъ украшеній на пилястрахъ съ остроумными, расширяющими пространство перспективными ухищреніями. Изъ свѣтскихъ сооруженій Бернини отличается красотою и легкостью великолѣпная лѣстница въ начатомъ еще Мадерна, а законченномъ только Борромини, палаццо Барберини въ Римѣ, лежащая на двойныхъ тосканскихъ колоннахъ и восходящая шестью овальными поворотами. Ясно расчлененный фасадъ уже обнаруживаетъ въ перспективно скошенныхъ на внутренней сторонѣ аркахъ среднихъ оконъ подлинный стиль Бернини (1629). Но только въ семиоконномъ среднемъ выступѣ палаццо Одескальки на площади св. Апостоловъ въ Римѣ далъ онъ (1665) классическій образецъ дворца въ стилѣ поздняго барокко. Гладкій нижній этажъ играетъ роль цоколя всего зданія; только порталы обрамлены колоннами, поддерживающими балюстрады въ видѣ балконовъ съ перилами. Оба верхніе этажа связаны въ одно цѣлое восемью пилястрами композитнаго ордена. Кромѣ роскошнаго карниза на консоляхъ имѣется мощная балюстрада вдоль крыши.

Если Бернини въ отдѣльныхъ архитектоническихъ формахъ рѣдко впадаетъ въ преувеличенiе или разнузданность, то на его современникѣ, ломбардцѣ Франческо Борромини (1599—1667), главнымъ образомъ лежитъ отвѣтственность за побѣду изгибающихся то внутрь, то наружу линiй фасада и живописной игры свѣта и тѣней на внѣшней сторонѣ зданiя, съ сильно выступающими и вдающимися частями. Изгибающiйся внутрь фасадъ Цекка-веккiа (стр. 45) Антонiо да Сангалло былъ только легкимъ первымъ началомъ. Маленькая церковь Борромини, Санъ Карло алле кваттро Фонтане въ Римѣ (1640—1667) — первое церковное зданiе, построенное всецѣло въ расчетѣ на живописную неправильность и изогнутыя основныя линiи. Въ тѣсномъ корпусѣ постройки выростаетъ здѣсь удивительная полнота жизни. Если нельзя отрицать античное происхожденiе отдѣльныхъ формъ, то общее впечатлѣнiе уже отрѣшилось отъ всякой связи съ классической древностью. Къ центральной постройкѣ Борромини вернулся къ Сант' Иво алла Сапiенца, главныя стѣны которой изогнуты наружу, а стѣны купольныхъ барабановъ внутрь. Изъ остальныхъ его церковныхъ построекъ ораторiй Санъ Филиппо Нери въ Римѣ замѣчателенъ своимъ слегка изогнутымъ внутрь фасадомъ, своимъ фронтономъ, производящимъ впечатлѣнiе почти позднеготическаго, и причудливыми надставками надъ окнами и капителями пилястровъ; „Колледжiо ди пропаганда фиде", начатый еще Бернини (1660), изобилуетъ всевозможными выступами, какiе только могли умѣститься на узкомъ уличномъ фасадѣ. Изъ свѣтскихъ построекъ Борромини надворная сторона его палаццо Фальконьери въ Римѣ обнаруживаетъ весь безстильный произволъ мастера, а второй дворъ палаццо Спада стремится при помощи прохода съ перспективно выполненными рельефными изображенiями вызвать иллюзiю глубины, которой не обладаетъ.

Рядомъ съ ухищренiями Бернини и Борромини, Джованни Баттиста Сорiа (1581—1651), болѣе старшiй, чѣмъ оба, въ фасадахъ и притворахъ римскихъ церквей, Санта Катарина да Сiена (1630), Санта Марiя делла Витторiа (1630) и Санъ Грегорiо Маньо, даетъ болѣе тяжеловѣсный раннiй барокко, которому онъ остался вѣрнымъ; знаменитый живописецъ, Доменико Цампiери, прозванный Доменикино (1581—1641), въ своей церкви Сант' Игнацiо (съ 1626 г.) еще довольно тѣсно примыкаетъ къ церкви Iисуса Виньолы, почти устраняя ея однонефность проходами, связывающими нефъ съ боковыми капеллами; Карло Ломбардо изъ Ареццо (1589—1620) впервые проводитъ на фасадѣ Санта Франческа Романа (1615) ордена пилястровъ въ маленькой римской церкви; а нѣмецъ изъ Нижней Германiи Гансъ фонъ Ксантенъ, извѣстный въ качествѣ римскаго архитектора подъ именемъ Джованни Фiаминго или Вазанцiо, далъ въ виллѣ Боргезе (1615) образецъ виллы въ стилѣ цѣломудреннаго ранняго барокко. Какъ классически еще выступаютъ ея боковые флигеля, связанные на сторонѣ, обращенной къ саду тосканскимъ портикомъ внизу, а въ верхнемъ раздѣленные террасой. Въ духѣ высокаго барокко работаютъ затѣмъ въ Римѣ преимущественно Пьетро Береттини да Кортона, великiй декоративный живописецъ, Карло Райнальди, сынъ Джироламо Райнальди, перенесшiй римскiй барокко въ

верхнюю Италію, и Карло Фонтана, своими работами приведшій школу Бернини въ XVIII вѣкъ.

Имя Пьетро да Кортона (1596—1669) тѣснѣйшимъ образомъ связано съ величественными потолками барокко, составленными изъ раззолоченныхъ, перекрещивающихся и переплетающихся лѣпныхъ рамъ и роскошной, фигурной и орнаментальной живописи, въ большихъ дворцовыхъ залахъ середины XVII столѣтія. Наиболѣе извѣстны его потолки въ палаццо Барберини въ Римѣ и палаццо Питти во Флоренціи. Внутреннія церковныя украшенія, какъ въ Кіеза Нуова и Санъ Карло аль Корсо въ Римѣ, примыкаютъ сюда же. Все торжественно, роскошно и красочно. Его собственныя постройки въ деталяхъ менѣе барочны, чѣмъ по общему впечатлѣнію. Какъ восхитительны внутри купольной церкви св. Луки и Мартина въ Римѣ двѣнадцать паръ іоническихъ двойныхъ колоннъ, изъ которыхъ четыре при угловыхъ столбахъ средокрестія поддерживаютъ купольныя арки, остальныя же какъ бы охраняютъ алтари въ абсидахъ по концамъ удлиненныхъ вѣтвей креста. Какъ интересна внѣшность Санта Марія делла Паче въ Римѣ съ ея вдающимися и выступающими частями стѣнъ, опять таки дающая впечатлѣніе большей обширности, чѣмъ на самомъ дѣлѣ, благодаря хитростямъ перспективы! Карло Райнальди (1611—1691) пошелъ еще дальше своихъ предшественниковъ въ использованіи сильно выступающихъ и вдающихся частей фасадовъ для оживленія ихъ игрой свѣта и тѣни. Роскошное сильное и ясное впечатлѣніе производитъ Сант' Аньезе на пьяцца Навона (1652), просторная церковь съ башнями, возникшими при участіи Борромини. Разнузданной и задорной кажется Санта Марія аи Кампителли (1665) съ ея мощными поясами выступовъ, со свободно стоящими у стѣнъ коринѳскими колоннами, слишкомъ далеко выступающими выпусками карнизовъ и прихотливыми вырѣзами фронтона. Какой классически спокойной кажется въ сравненіи съ нею лицевая сторона церкви Іисуса, принадлежащая делла Порта! Какое чреватое послѣдствіями развитіе совершилось между тѣмъ и этимъ зданіемъ! Однако, разметанные фасады Санъ Марчелло и Санта Тринита Карло Фонтана (1634—1714) въ Римѣ представляютъ уже такую безвкусицу, къ которой могло привести лишь умышленное смѣшеніе стилей Бернини и Борромини. Перенеся въ началѣ XVIII столѣтія оба стиля за Альпы, Фонтана много содѣйствовалъ дальнѣйшему распространенію внѣшняго по замыслу барочнаго итальянскаго стиля.

Переживая въ Римѣ описанное органическое развитіе, барочная архитектура во Флоренціи, не суетясь, вступила на болѣе серьезные пути въ школѣ Буонталенти. Живописецъ Луиджи Карди, прозванный Чиголи (1559 до 1613), выполнилъ здѣсь такой, еще спокойный, дворцовый фасадъ, какъ его фасадъ крыла въ палаццо Ранучини, съ порталомъ и окнами, обрамленными въ нижнемъ этажѣ, тогда какъ его позднѣйшій палаццо Мадама въ Римѣ хотя и пренебрегаетъ расчлененіемъ фасада посредствомъ пилястровъ, но производитъ впечатлѣніе полнаго силы высокаго барокко тяжелыми выступами консолей, выступами надъ окнами, балкономъ, увѣнчивающимъ порталъ съ колоннами, и безпорядочно расчлененнымъ окнами мезонина фризомъ подъ

мощнымъ вѣнечнымъ карнизомъ. Наоборотъ, Маттеи Нигетти (ум. въ 1619 г.) далъ въ своей роскошной княжеской капеллѣ Санъ Лоренцо (1604) одну изъ тѣхъ на взглядъ торжественныхъ свѣтскихъ залъ, въ которыхъ скудость мысли зодчаго совершенно заслоняется великолѣпіемъ строительнаго матеріала.

Сліяніе поздней флорентійской и римской школъ произошло, если не ошибается Гурлиттъ, благодаря Карло Фонтана (стр. 276), которому онъ приписываетъ выдержанную въ стилѣ барокко надворную сторону палаццо Каппони во Флоренціи. Самостоятельно же флорентійскій стиль барокко соединился съ упадочными классическими воспоминаніями въ постройкѣ Герардо Сильвани (1579—1675) и его сына Пьеръ Франческо Сильвани.

Церковь Санта Марія делла Салюте въ Венеціи по проекту Балдассаре Лонгена. По фотогр бр. Алинари во Флоренціи.

Богатый римскій барочный стиль былъ перенесенъ въ Неаполь опять таки ломбардцемъ Козимо Фанзага (1591—1678). Въ церковномъ зодчествѣ онъ также началъ съ продолговатыхъ построекъ, какъ церковь Санъ Фернандо (1628), но кончилъ и онъ центральными постройками, какъ Санта Марія Маджоре (1651). Великолѣпіе его внутренняго убранства показываютъ подпружныя арки и стиль пилястровъ церкви Санъ Мартино. Тѣмъ не менѣе, однако, фасадъ церкви Сапіенца въ Неаполѣ производитъ впечатлѣніе почти классическаго высокаго ренессанса: поверхъ мощнаго нижняго этажа, служащаго

цоколемъ, идетъ между двухъ флигелей съ коринѳскими пилястрами подъ однимъ и тѣмъ же антаблементомъ галлерея съ полуциркульными арками на іоническихъ двойныхъ колоннахъ. Значительный отдѣлъ неаполитанскаго зодчества XVII столѣтія былъ опредѣленъ этимъ выразительнымъ образцомъ.

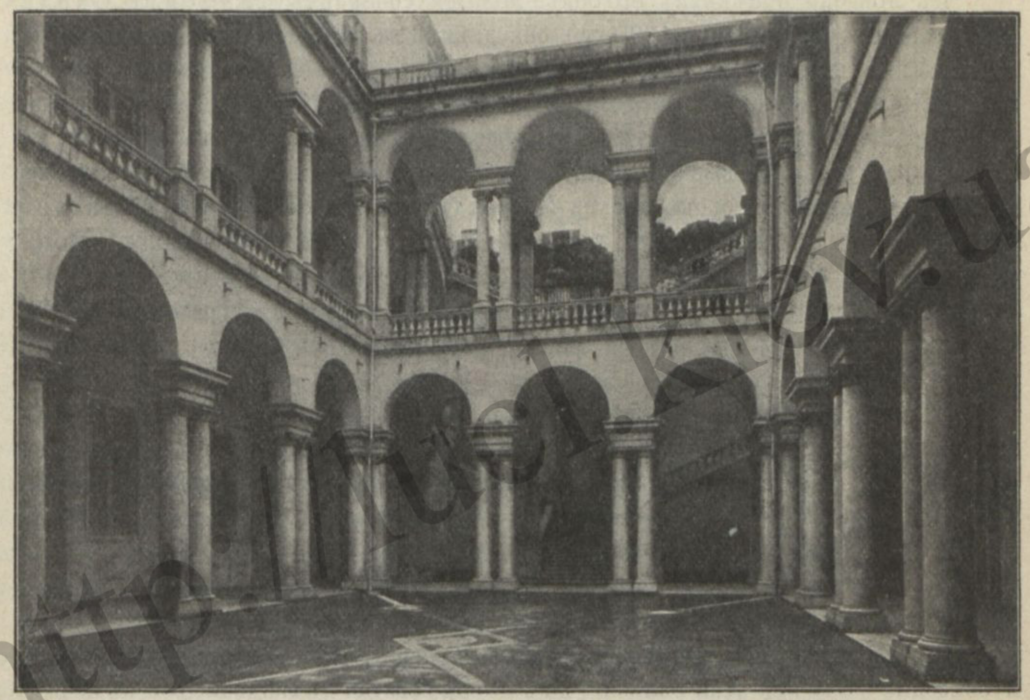
Но съ другой стороны подражатели Фанзага въ Неаполѣ впали въ дикія преувеличенія. Изъ нихъ моденскій архитекторъ Гварино Гварини (1624—1685) во время своего пребыванія на югѣ самостоятельно развился въ „самаго барочнаго изъ всѣхъ зодчихъ“ (Гурлиттъ). Ему приписывается церковь Санъ Грегоріо въ Мессинѣ, производящая впечатлѣніе восточной фантазіи. Но только въ Туринѣ, на службѣ у любившихъ пышность савойскихъ герцоговъ въ семидесятыхъ годахъ, Гварини довелъ свой оригинальный стиль до мощнаго величія. Дворецъ академіи наукъ, громадная кирпичная постройка, отдѣльныя формы которой обработаны не въ обжигальныхъ формахъ, а молоткомъ, отличается сверхъ-барочными оконными наличниками, а болѣе грандіозный палаццо Кариньяно (табл. 21, рис. 2) — прекрасно развернутымъ планомъ, величавостью общаго расчлененія, великолѣпіемъ сѣней. Детали его грубы и произвольны. Изъ туринскихъ церковныхъ построекъ Гварини круглая церковь Санъ Лоренцо не имѣетъ ни одной прямой линіи, а массу сплетающихся между собою волнистыхъ и извивающихся линій; Мадонна делла Консолата, съ широкимъ овальнымъ нефомъ, за которымъ слѣдуетъ шестигранный алтарь, и королевская капелла „дель Сударіо“, съ крайне своеобразнымъ куполомъ, также принадлежатъ къ самымъ прихотливымъ, но и самымъ одухотвореннымъ твореніямъ всего стиля барокко.

Барочную фантазію Гварини превзошелъ лишь іезуитскій патеръ Андреа даль Поццо изъ Тріента (1642—1709), который, исходя изъ живописи съ перспективной архитектоникой, расширяющей пространство, перешелъ къ пластической архитектоникѣ алтарныхъ сооруженій и кончилъ остроумными, правда, не осуществленными въ Италіи, проектами цѣлыхъ зданій. Въ спеціальной книгѣ защищалъ онъ свои необузданныя фантазіи объ античныхъ колоннахъ. Прославилась его защита „сидячихъ колоннъ“ на одномъ изъ его алтарныхъ набросковъ. Всего лучше можно ознакомиться съ нимъ въ церкви Сант' Игнаціо въ Римѣ. Коробовый сводъ нефа превращенъ фресковой живописью Поццо въ высокій открытый дворъ, на который смотритъ небо съ его святыми. Его фрески въ куполѣ и алтарныхъ нишахъ также сводятъ небесную безконечность въ земное пространство, которое съ легкостью удваивается, утраивается, удесятеряется. Изъ его алтарей однако наиболѣе извѣстенъ алтарь Луиджи Гонзага въ Сант' Игнаціо и іезуита Лойолы въ церкви Іисуса.

Особыми путями, наряду со всѣмъ этимъ, то разрастающимся, то убывающимъ великолѣпіемъ, шло зодчество обѣихъ верхнеитальянскихъ владычицъ моря, Венеціи и Генуи.

Зодчество Венеціи находилось въ XVII столѣтіи подъ вліяніемъ Джакопо Сансовино и Андрея Палладіо (стр. 74 и 77). Если отдѣльныя формы и здѣсь постепенно становятся разнузданнѣе, то все же настоящій римскій барочный стиль

никогда не могъ проникнуть сюда. Дальнѣйшее развитіе искусства Сансовино и Палладіо связано въ особенности съ именемъ Балдассаре Лонгена (около 1604—1682 гг.), раннее произведеніе котораго, церковь Санта Марія делла Салюте (1631; рис. стр. 277), такъ внушительно господствующая надъ проходомъ къ Канале Гранде, представляетъ собственно двойное зданіе съ двумя куполами и двумя башнями. Надъ переднимъ, восьмистороннимъ корпусомъ со входомъ въ родѣ тріумфальной арки на лицевой сторонѣ, съ четыреугольными капеллами, выступающими наружу, на шести боковыхъ сторонахъ возвышается на высо-



Дворъ Генуэзскаго университета по проекту Бартоломмео Біанко. По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

комъ барабанѣ самый большой и высокій изъ куполовъ. Менѣе высокій второй прикрываетъ заднее отдѣленіе передъ хоромъ. Въ единствѣ коринѳскаго ордена внутри церкви и портала Лонгена слѣдуетъ Палладіо. Шестнадцать мощно завитыхъ валютъ, связывающихъ барабанъ съ крышей, придаютъ внѣшности зданія совершенно особый отпечатокъ. Несмотря на всѣ вольности, эта свѣтлая мраморная постройка представляетъ законченное произведеніе искусства. Въ позднѣйшихъ церковныхъ постройкахъ Лонгена вліяніе Палладіо не такъ замѣтно. Однакоже фасадъ его церкви Оспедалетто 1674 г., обнаруживающій чрезмѣрное богатство пластическихъ архитектурныхъ формъ, снова отстроенъ въ два этажа. Столбамъ нижняго этажа, расширяющимся вверху наподобіе гермъ и украшеннымъ здѣсь звѣриными мордами, соотвѣтствуютъ атланты верхняго этажа въ видѣ человѣческихъ фигуръ, несущихъ верхнюю тяжесть. Но главные дворцы Лонгена еще непосредственно

примыкаютъ, хотя и съ отступленіями въ отдѣльныхъ формахъ, къ библіотекѣ Джакопо Сансовино (стр. 75). Его палаццо Пезаро (около 1650 г.) имѣетъ надъ нижнимъ этажемъ, отдѣланнымъ въ рустику изъ выложенныхъ плитъ, два верхніе этажа со стѣнами, сплошь замѣненными колоннами, арочными окнами и балюстрадами. Сами полукруглые своды опираются на маленькія колонны, а въ пазухахъ развертывается богатая жизнь пластики. Въ его палаццо Рецционико (1680) даже нижній этажъ, облицованный въ рустику, украшенъ колоннами дорическаго ордена.

Къ Лонгена примкнулъ его болѣе молодой соперникъ Джузеппе Сарди или Сальви (около 1630—1699 гг.), снабдившій въ 1689 г. церковь Санта Марія дельи Скальци Лонгена, задуманную еще Палладіо, ея роскошнымъ двухъэтажнымъ съ фронтономъ фасадомъ, состоящимъ изъ стѣнныхъ нишъ, коринѳскихъ двойныхъ колоннъ и стѣнныхъ цоколей, украшенныхъ на манеръ столярной работы. Но высшій пунктъ преувеличенія былъ достигнутъ этимъ стилемъ въ лицевой сторонѣ церкви Моисея (1648) Алессандро Треминьяна (Тремильоне), на которой колонны нижняго этажа по Делорму щеголяютъ своимъ убранствомъ рустики, а пилястры верхняго этажа прерваны мощнымъ полукружіемъ, дверные наличники котораго украшены саркофагами. Пышныя разметанныя лѣпныя украшенія застилаютъ всѣ архитектурныя формы.

Свѣтскія постройки послѣдователей Лонгена вскорѣ стали болѣе схематическими и сухими. Впрочемъ, таможня Джузеппе Бенони (Догана, 1678—1681), треугольная въ рустику аркада съ барочной башней, заслуживаетъ упоминанія уже по смѣлости, съ какою она расположилась у подножія церкви Салюте передъ входомъ въ Канале Гранде.

Въ противоположность Венеціи Генуя осталась, какъ и была, городомъ великолѣпныхъ колоннадъ, окружающихъ дворы, и эффектно расположенныхъ по склонамъ мѣстности дворовъ. За „Віа нуова“ (стр. 75) послѣдовала „Віа нуовиссима“, а за ней „Віа Бальби“, на которой богатая фамилія Бальби въ началѣ XVII вѣка воздвигала свои пышные дворцы. Но вслѣдъ за такими архитекторами, какъ Галеаццо Алесси и Рокко Лураго, является флорентинецъ Бартоломмео Біанко (1604—1656), ставшій главнымъ генуэзскимъ архитекторомъ XVII вѣка. Барокко въ смыслѣ римской тяжеловѣсности и рѣзкихъ выступовъ было чуждо и ему, но онъ съ большимъ вкусомъ пользовался тонко прочувствованными вольностями Буонталенти (стр. 52), строго держась общаго впечатлѣнія. Его дворы, обнесенные колоннами, отличаются несравненнымъ великолѣпіемъ. Фасады его хороши и величавы въ своихъ очертаніяхъ, но лишены украшеній. Этажи раздѣлены мощными поясами и расчленены обыкновенно лишь оконными отверстіями, съ балконными перилами. Главное произведеніе Біанко въ этомъ направленіи — великолѣпный палаццо Бальби Сенарега, который отличается простой красотой и отличнымъ распредѣленіемъ колоннъ во внутреннихъ помѣщеніяхъ. Еще болѣе богатое и праздничное впечатлѣніе производитъ дворецъ Дураццо Паллавичини (бывшій Бальби). Въ особенности сѣни съ тосканскими колончатыми арками и пышныя колоннады того же ордена,

окружающія великолѣпный дворъ, придаютъ ему грандіозно-величавый характеръ. Извѣстное сооруженіе съ лѣстницей принадлежитъ, однако, уже XVIII столѣтію. Но всѣ дворцы этого рода превосходитъ университетъ Біанко, бывшая коллегія іезуитовъ. Уже фасадъ съ его художественно обрамленными окнами представляется болѣе богатымъ. Дворъ въ два этажа (рис. на стр. 279), связанный лѣстницами, въ высшей степени красивъ своимъ живописнымъ расположеніемъ и архитектоникой. Двойныя колонны аркадъ дѣлаютъ болѣе рѣзкимъ и яснымъ расчлененіе пространства. Тосканскимъ парнымъ колоннамъ нижняго этажа соотвѣтствуютъ іоническія съ угловыми волютами въ верхнемъ. Лѣстница, идущая на заднемъ планѣ, ведетъ вверхъ и наружу. Все, что генуэзское дворцовое искусство даетъ въ смыслѣ красивыхъ просвѣтовъ, является здѣсь совершеннымъ по своей законченности.

Что Генуя и въ церковной архитектурѣ почти одна во всей Италіи осталась вѣрной колоннамъ, — мы уже видѣли (стр. 80). Въ половинѣ XVII столѣтія она также вернулась къ центральной постройкѣ, какъ показываютъ церкви Сант' Антоніо Абате и Санта Марія ди Римедіо.

Болѣе значительныя верхнеитальянскія центральныя церкви этого вѣка — Сант' Алессандро въ Миланѣ Лоренцо Бинаго (1602), позднѣйшая внѣшность которой въ стилѣ высокаго барокко ничуть не вредитъ величавости внутренняго помѣщенія, и новый соборъ въ Брешіи Джованни Лантана (съ 1604 г.), одно изъ чистѣйшихъ и благороднѣйшихъ зданій этого столѣтія. Къ числу самыхъ роскошныхъ верхнеитальянскихъ дворцовыхъ построекъ этой эпохи принадлежитъ и палаццо ди Брера въ Миланѣ, выполненный въ 1651 г. по планамъ Франческо Марія Риккини. Его дворъ, окруженный аркадами на двойныхъ колоннахъ, представляетъ удачное сочетаніе римской грузности съ генуэзской легкостью.

Истина, что и въ XVII столѣтіи въ Италіи не было недостатка въ архитекторахъ самостоятельнаго творчества, сообщавшихъ постройкамъ каждаго города, куда бы ни забросила ихъ судьба, свой особенный отпечатокъ. Поэтому именно итальянское зодчество продолжало еще оказывать вліяніе на далекое разстояніе.

2. Итальянское ваяніе XVII столѣтія.

Поворотъ отъ чуждаго природѣ, неосмысленнаго примѣненія традиціонныхъ формулъ къ новому наблюденію природы и болѣе серьезному пониманію сущности старыхъ великихъ мастеровъ ранѣе всего совершился въ итальянской живописи, новымъ разсадникомъ которой явилась такъ называемая академія Карраччи въ Болоньѣ, а не въ ваяніи, которое еще въ концѣ XVI столѣтія обладало современникомъ Карраччи, такимъ крупнымъ представителемъ болѣе стараго направленія, какъ Джованни да Болонья (стр. 60). Далѣе, въ живописи, какъ увидимъ, яснѣе, чѣмъ въ ваяніи, проявилось новое натуралистическое направленіе наряду съ новымъ академическимъ. Но въ ваяніи оба направленія рѣшительнѣе, чѣмъ въ живописи, были подхвачены, связаны и увлечены великимъ теченіемъ барокко, мощный потокъ котораго такъ равномѣрно увлекалъ

за собой архитектуру, ваяніе, живопись и орнаментальное искусство, что ни одно изъ нихъ не рѣшалось выступать безъ связи съ другими.

Ваянія, именно безъ связи его съ архитектурнымъ пространствомъ, въ XVII столѣтіи больше не было. Водоемы на площадяхъ, гробницы и алтари въ церквахъ находились въ неразрывной связи съ окружающей ихъ архитектоникой; въ то же время все болѣе и болѣе стирались границы между задачами ваянія и живописи. То, чего живопись достигла въ выраженіи внутренней и внѣшней силы чувства, развѣвающихся одеждъ, волнующихся очертаній, даже сильныхъ красочныхъ и свѣтовыхъ эффектовъ, — все это теперь считала своимъ достояніемъ и свободная круглая пластика; а рельефъ, исполнявшійся уже Гиберти (т. II, стр. 731), согласно правиламъ живописи, окончательно превратился въ нѣчто въ родѣ заледенѣвшей живописи. Переднія фигуры стремятся не только къ полной пластической округлости, но и выходятъ за предѣлы

Стефано Мадерна. Изваяніе лежащей св. Цециліи въ Санта Чечиліа въ Римѣ.
По фотогр. бр. Алинари во Флоренціи.

обрамленій по примѣру позднѣйшихъ произведеній Донателло (т. II, стр. 734). Облака и занавѣси играютъ въ скульптурныхъ произведеніяхъ почти ту же роль, что въ живописи, и цѣлыя алтарныя ниши украшаются скульптурными изображеніями и кажутся пластически выполненными картинами.

Понятіе пластическаго покоя было совершенно чуждо итальянской скульптурѣ этого вѣка. Спокойно стоящія рядомъ фигуры не были терпимы. Даже аллегорическія фигуры ставились въ живыя, часто драматическія отношенія другъ къ другу; и не только въ позахъ, часто плохо вязавшихся съ расположеніемъ одеждъ, но и въ игрѣ лицъ старались выразить жизнь и страсть. Но тотъ здоровый натурализмъ языка формъ, который составляетъ основу такой возбужденности, хотя и былъ повсюду цѣлью стремленій, однако въ большинствѣ случаевъ непроизвольно переходилъ въ болѣе или менѣе высокопарный способъ выраженія новаго стиля. И теперь искусство ваянія, сущность котораго основывается на непосредственномъ наблюденіи, всѣхъ дольше оставалось вѣрнымъ безыскусственности природы.

При всемъ томъ наше время ничуть не относится къ характернымъ твореніямъ скульптуры этого стиля такъ отрицательно, какъ относились къ нимъ еще Якобъ Буркхардтъ и Вильгельмъ Любке. Великая художественная личность